ecran 77

15 JUILLET 60

LE CINEMA DE SCIENCE-FICTION EXISTE-T-IL ?

CANNES 77

ROBERTO ROSSELLINI

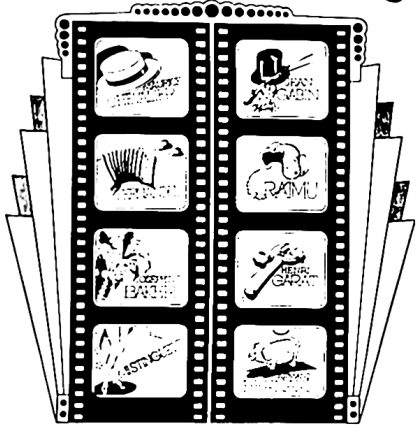
L'ACTUALITE ET TOUS LES NOUVEAUX FILMS

10 F

L'EVENEMENT EN SUPER 8

CINÉ FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINEMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977
La presse unanime :

« Une heure et demie de bonheur visuel et sonore »
Michel Dulain (l'Express).

« Ce film est une réussite »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés. FRANFILMDIS ©

contacts

LA LIBRAIRIE DU CINÉMA

OUVERTE TOUT L'ETE

AFFICHES DU CINEMA FRANÇAIS
(choisies par J.-M. Borga et B. Martinand). Album broché, grand format **71 F**

LE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE
(Marcel Martin). Répertoire systématique des procédés du langage filmique **60 F**

OUVRAGES ANGLO-SAXONS

THE FILMS OF ROBERT REDFORD
(James Spada). 300 pages illustrées, relié **134 F**

STROHEIM :
A PICTORIAL RECORD OF HIS NINE FILMS
(Herman G. Weinberg). 202 photographies du matériel publicitaire original, broché **46 F**

GOLDWYN
(Arthur Main). Une biographie du célèbre producteur **89 F**

Petite série :

THE FILMS OF...
Filmographies complètes, remises à jour, 50 pages illustrées. Marlon Brando, Charlton Heston, Michael Caine, Sean Connery, James Dean, Clint Eastwood, Roger Moore, Paul Newman, Vincent Price, Liza Minnelli, Barbara Streisand **19 F**
(commande minima : 3 exemplaires)

Ces prix s'entendent
franco de port et d'emballage

24, rue du Colisée - 75008 Paris
256 17-71 - C.C.P. 14816-46 Paris

ecran 77

Revue mensuelle de cinéma

EDITIONS DE L'ATALANTE
60, avenue Simon-Bolivar
75019 Paris
Tél. : 357-27-90 (administration)
208-92-05 (rédaction)
C.C.P. La Source 340-79-40

*

DIRECTION
SECRETARIAT DE REDACTION
ET MAQUETTE
Henry Moret

REDACTION EN CHEF
Marcel Martin - Guy Braucourt

REDACTION
Olivier Barrot — Jean A. Gili
Claude Beylie — Guy Hennebelle
Michel Capdenac — Gérard Lenne
Claire Clouzot — Max Tessier
Roland Duval

CORRESPONDANTS ETRANGERS
Walter Achugar (Amérique Latine)
Yvette Biro (Hongrie)
Francis Bolen (Belgique)
Jose de la Colina (Mexique)
Eduardo Geada (Portugal)
Misa Grcar (Yougoslavie)
Ulrich Gregor (R.F.A.)
Gordon Hitchens (U.S.A.)
Lino Micciché (Italie)
Jerzy Plazewski (Pologne)
Carl-Henrik Svenstedt (Suède)
Maurice Taszman (R.D.A.)
Augusto M. Torres (Espagne)
Mahama Traoré (Afrique)
Claude Vallon (Suisse)

DIRECTRICE DE PUBLICATION
Estelle Moret

*

ABONNEMENTS : Voir p. 80

PUBLICITE : A la revue

IMPRESSION
C.I.B., 7, rue Darboy - 75011 Paris

DIFFUSION : N.M.P.P.

Commission Paritaire n° 52 296
Dépôt légal n° 38 362
Printed in France

Les articles signés
n'engagent que leurs auteurs
Tous droits réservés pour tous pays

Notre prochain numéro
paraîtra
le 15 septembre.

Dans l'attente,
bon été
à tous nos lecteurs.

sommaire

N° 60 — 15 juillet — 10 francs

LE CINÉMA DE SCIENCE-FICTION EXISTE-T-IL ?

par Roland LACOURBE et Jacques DURAND 10

CANNES 77

par Marcel MARTIN, Gérard LENNE, Raphaël BASSAN, Olivier BARROT, Max TESSIER, Louisette FARGETTE, Robert FAVRE LE BRET 25

ROBERTO ROSSELLINI

L'HOMME QUI CHERCHAIT LA VERITE, par Claude BEYLIE ✲ **L'HOMME DE LA CLARTÉ**, par Claire CLOUZOT ✲ **ENTRETIEN** ✲ **FILMOGRAPHIE** 41

LA CRITIQUE

Elisa, vida mia (+ entretien) 49
Vol à la tire 51
La Dentellière 52
Trois femmes 54
En route pour la gloire 55
Alice dans les villes 56
Omar Gatlato (+ entretien) 57
News from home 59
Le Diable probablement 60
La guerre, la musique, Hollywood et nous 61
Baxter, Vera Baxter ✲ Le Camion 63
Un taxi mauve 64
Portrait de groupe avec dame 65

TOUS LES FILMS SORTIS DU 15-5 AU 15-6-1977 67

LES PETITES MARGUERITES 75

LA CHRONIQUE

TOUTE LA VILLE EN PARLE (Une histoire du cinéma ✲ Le G.R.E.C. sept ans après ✲ Apprendre le cinéma à Los Angeles ✲ Beatles show) 2

QUINZE JOURS AILLEURS (Cinéma militant à Rennes) 8

L'EAU A LA BOUCHE (Verrons-nous bientôt ?) 76

MUSIC LOVERS (La musique de films) 77

LE CHAGRIN ET LA PITIE (Les deuils) 78

Notre couverture :
2001, ODYSSEE DE L'ESPACE, de Stanley Kubrick

une histoire du cinéma

Le centre Beaubourg a inauguré son programme cinématographique par la reprise, entre le 17 février et le 30 avril, du panorama intitulé : UNE HISTOIRE DU CINEMA conçu pour l'essentiel par Peter Kubelka et Alain Sayag et déjà présenté dans les locaux du C.N.A.C. et de la Cinémathèque française en 1976 avec de très légères modifications.

Cette histoire du cinéma de laquelle ne sont absentes ni les omissions (aucun film de Godard, de McLaren ou de Markopoulos), ni les erreurs (notamment celle, très répandue, qui consiste à croire que l'Europe n'a produit des œuvres novatrices que dans les années vingt : d'où peu de films non américains à partir des années cinquante) procède comme toutes les manifestations du choix délibéré de ses organisateurs.

Ces réserves étant faites, soulignons l'importance et la nécessité de cette démarche qui a sensibilisé plus qu'on ne le croit diverses couches de public, vaient pas à établir la filiation historique entre les recherches actuelles dans le domaine du cinéma indépendant et l'avant-garde des années vingt.

Environ trois cents films de diverses longueurs allant de SYMPHONIE DIAGONALE de Viking Eggeling (1921) aux derniers ilms réalisés en 1976 par les membres des diverses coopératives en passant par Joris Ivens, Jean Vigo, Kenneth Anger, Stan Brakhage, etc., ont été présentés à raison de deux séances quotidiennes. Une première partie nous a fait découvrir l'avant-garde européenne des années vingt et trente (surtout des films allemands et français) avec notamment les travaux abstraits de peintres ou plasticiens comme Hans Richter : RHYTMUS 21, VORMITTAGSPUK (1927), ALLES DREHT SICH ALLES BEWEGT SICH (1929 ; cf. « Ecran » 58) ; Walter Ruttman (OPUS II, III, IV) ; Duchamp : ANEMIC CINEMA (1926), des représentants du cinéma « pur » tels Henri Chomette : JEUX DE REFLETS ET DE VITESSE (1923-1925) ou Man Ray (son cas est plus complexe) : LE RETOUR A LA RAISON, EMAK BAKIA (1923 et 1926) mais aussi l'extraordinaire moyen métrage d'Alberto Cavalcanti : RIEN QUE DES HEURES qui, par un montage judicieux de divers éléments impressionnistes ordonnés dans une optique d'équilibre visuel, nous traçait un tableau saisissant du Paris des années 25 à travers les occupations plus ou moins « quotidiennes » des habitants de la capitale pendant vingt-quatre heures : un exemple très pertinent de cinéma expérimental à visées sociales. Les films qui avouaient une dette plus ou moins consciente au surréalisme étaient également présents : UN CHIEN ANDALOU, L'AGE D'OR de Bunuel (1928 et 1930), L'ETOILE DE MER de Man Ray (1928) et LE SANG D'UN POETE de Cocteau (1930), ainsi que le premier exemple de cinéma théorique dont le travail se signalait et se dénotait au niveau de son élaboration même : L'HOMME A LA CAMERA de Dziga Vertov (1929). Cette période se terminait par les curieux films de Joseph Cornell : THE CHILDREN PARTY, COTILLON, THE MIDNIGHT PARTY (1930) qui, sur une trame semblable, présentaient chacun un montage et des développements différents, et par les essais radicaux de Len Lye : COLOR BOX (1934) et TRADE TATTOO (1937), qui fut le premier à intervenir directement sur le support pellicule par l'intermédiaire du grattage dans une optique esthétique. Les films de cette première avant-garde étaient essentiellement produits par le système du mécénat et leur action dans la plupart des cas se situalent en marge, en contrepoint de manifestations plus vastes, d'ordre pictural ou littéraire ; il n'y avait donc pas de préoccupations au niveau de la diffusion et de la promotion spécifique de ces travaux.

Ce qui fait au contraire la spécificité de la « seconde avant-garde » qui débute dans les années quarante aux U.S.A. avec les films de Maya Deren : MESHES OF THE AFTERNOON (cf. « Ecran » 55), de James Broughton : THE POTTED PSALM (1946), MOTHERS DAY (1948) et surtout de Kenneth Anger dont le film phare, FIREWORKS (1947), a été présenté et que le cinéaste âgé de seize ans a réalisé en un week-end, chez lui, pendant l'absence de ses parents avec l'aide de quelques amis, sur l'actualisation d'un certain nombre de fantasmes homosexuels (cf. « Ecran » 45-46), c'est justement le désir de s'organiser (dès 1952 avec la création de la première « coop » américaine) et de ne plus dépendre du rayonnement des arts plastiques ni du support et des théories du cinéma commercial. Ces premiers pionniers, encore marqués esthétiquement par une certaine dette thématique envers le surréalisme (en fait surtout par Cocteau peu apprécié comme on sait en France à cause de son aspect hétéroclite), vont dans les années cinquante ouvrir l'ère du cinéma dit « Underground » avec des réalisateurs (je parle uniquement de ceux présentés dans ce panorama) comme Stan Brakhage : ANTICIPATION OF THE NIGHT, WINDOW WATER BABY MOVING (1958 et 1959) ou Mary Menken : GLIMPSE OF THE GARDEN (1957) et Anger lui-même dont toute l'œuvre disponible a été montrée. Ces films vont mélanger fantasmes, baroquisme, sexualité dans une optique de décryptage de la subjectivité et témoigner aussi de leur environnement social : films familiaux pour Brakhage, mystiques pour Anger (INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME [1954-56]) ou plus directement politiques, en France, avec UN CHANT D'AMOUR de Genet (1947-1950 cf. « Ecran » 56). Le mouvement artistique américain des années cinquante, connu sous l'appellation de « Beat Gé-

nération », va orienter le cinéma indépendant vers une conception plus spécifiquement américaine ; l'onirisme sera remplacé par le jeu et le psychodrame.

Les films les plus marquants de cette tendance sont : PULL MY DAISIE (Robert Frank 1959 avec... Delphine Seyrig !), THE QUEEN OF SHEBA MEET THE ATOM MAN (Ron Rice [1963]) et BLONDE COBRA (Ken Jacobs [1959-63]), œuvres essentiellement loufoques et irrévérencieuses auquelles on peut rattacher les films des frères Kuchar (HOLD ME WHILE I AM NAKED et ECLIPSE OF THE SUN VIRGIN [1966 et 1967]) et anedoctiquement le CHELSEA GIRLS d'Andy Warhol (1966) qui se présente un peu comme un sommet : le portrait saisissant d'une génération perdue qui ne sait plus à quelles (anti)valeurs s'accrocher. Des représentants de l'animation expérimentale comme Robert Breer et Harry Smith (avec le fulgurant HEAVEN AND EARTH MAGIC [1950-61]) et des cinéastes inclassables et d'une grande maturité esthétique comme Peter Kubelka (SCHWECHATER [1957-58] et surtout UNSERE AFRIKAREISE [1961-66] : qui est un démontage sémantique extraordinaire de la vision/représentation d'un safari avec toutes ses connotations fascisantes) et Jonas Mekas (DIARIES, NOTES AND SKETCHES [1965-68] qui nous présente par un travail extraordinaire au niveau du montage un « carnet de notes » dans lequel sont répercutés et ventilés toutes les préoccupations et toutes les obsessions de l'auteur, ancien émigré lithuanien, face aux mythes américains et surtout REMINISCENCE OF A JOURNEY TO LITHUANIA [1971] journal de voyage intimiste de Mékas de retour après vingt-cinq ans dans son pays ; la transcription par flashes rapides de la vie du village est extraordinaire) sont venus clore ce chapitre du panorama.

Le cinéma structurel enfin a été largement représenté par les films de George Landow (FLEMING FALOON [1963]), Paul Sharits qui avec N:O:T:H:I:N:G (1968) a représenté l'option la plus radicale dans le domaine de la négation de toute normallsation visuelle et surtout Michaël Snow (WAVELENGHT et LA REGION CENTRALE [1967 et 1971]) et Hollis Frampton ZORNS LEMMA [1970]), qui par leur travail ont tenté de promouvoir un nouveau mode d'articulation du langage audio-visuel uniquement au niveau de ses fonctions représentatives.

Côté européen on a pu voir les films d'Isidore Isou : TRAITE DE BAVE ET D'ETERNITE et de Maurice Lemaitre : LE FILM EST DEJA COMMENCE (1951) qui nous apparaissent aujourd'hui d'une étrange modernité au niveau de leur agressivité formelle (grattages sur pellicule, bande-son très riche, etc.), L'OPERA MOUFFE d'Agnès Varda (1958), les films des Allemands Kurt Kren et Werner Nekes (qui se rattachent à la démarche structurelle) tout comme le très intéressant film de Chantal Akerman : HOTEL MONTEREY (1973) ainsi que les œuvres de Marcel Hanoun : L'HIVER (1969) et LE PRINTEMPS (1970, son meilleur film) considéré par Mekas comme un des plus grands cinéastes français, d'Adolfo Arrieta (LES INTRIGUES DE SYLVIA COUSKY et TAM-TAM [1974 et 1976]) ainsi que les films de nouveaux venus comme Claudine Eyzykman qui s'est vue attribué le prix « Alice Guy » pour son film V.W. VITESSE WOMAN (1969-74) par Maurice Lemaître au nom des cinéastes lettristes !, Michel Bulteau MAIN LINE (1971) et Rodwolf Bouquerel : ROBBERT F. LYING (1975) qui représentent parmi les cinéastes sélectionnés de la nouvelle génération française les échantillons les plus intéressants.

Ce panorama qui nous a fait parcourir les sentiers les moins connus du septième art (surtout américains malheureusement), ceux qui ont été empruntés par des gens en rupture avec les modes traditionnels d'élaboration et de fabrication des films, s'est avéré d'une grande richesse et a eu au moins le mérite de nous faire découvrir la permanence à travers les décennies d'une tradition très vivante de l'art, occulté jusqu'à présent par des motifs d'ordre esthético-économiques, et que les responsables du Centre Beaubourg nous ont fait redécouvrir dans toute son actualité ; cette rétrospective n'étant d'ailleurs que le prélude à toute une politique permanente et suivie menée en faveur du cinéma indépendant qui se développera au cours des mois à venir dans les salles de ce nouveau Musée.

Raphaël BASSAN

La célèbre image leit-motiv de FIREWORKS, de Kenneth Anger.

le g.r.e.c. sept ans après

Christian Boltanski, Michel Caputo, Jean-François Dion, Alain Fleischer, René Gilson, Pascal Kané, Yvan Lagrange, Christine Lipinska, Christian Paureilhe et bien d'autres, ont tourné leur premier film grâce au G.R.E.C. Le G.R.E.C. (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques) a été fondé en novembre 1969. Organisme indépendant sans but lucratif, placé sous la présidence d'honneur de Pierre Braunberger et la présidence de Jean Rouch, il reçoit une subvention du Fonds de Soutien à l'industrie cinématographique et une aide des milieux professionnels et des industries techniques, dans le but de « favoriser la création de premières œuvres et d'essais cinématographiques ».

Concrètement, le G.R.E.C. met à la disposition des projets retenus une subvention de l'ordre de 10 000 francs, comprenant des prestations en matériel et en services facturés à tarif réduit (50 % sur pellicules, travaux de labo, etc.) et des versements en espèces.

Le G.R.E.C. est ouvert à tous ceux, professionnels ou non, qui ont envie de réaliser un premier film. Chaque dossier présenté est soumis aux trois collèges (de six membres chacun) successivement, ce qui permet de retenir certains projets qui avaient d'abord été écartés.

Les dossiers de candidatures doivent être déposés au secrétariat du G.R.E.C. (5, rue Labie, 75017 Paris) en six exemplaires, et doivent comporter :

— un projet sous forme de scénario ou de synopsis accompagné d'une déclaration d'intentions ;

— un curriculum vitae ;

— un exposé détaillé des besoins (matériel, pellicule, travaux de labo, frais de déplaceplacement, équipe, etc.).

Une fois le projet retenu, le réalisateur adresse au secrétariat un devis chiffré, ne dépassant pas 10 000 francs. Le contrat est signé à l'acceptation du devis. Le réalisateur s'interdit de commercialiser son film.

Soulignons que toute liberté lui est laissée quant au choix du format, de la durée, du noir et blanc ou de la couleur, et bien entendu du genre et du sujet. Le G.R.E.C. se charge par ailleurs d'assurer la diffusion des films réalisés dans le secteur non commercial exclusivement (festivals internationaux, Maisons de la culture, M.J.C., Universités, foyers, ciné-clubs, voire télévision...).

Gérard LENNE

apprendre le cinéma à los angeles

L'école de cinéma de l'Université de Californie à Los Angeles (U.C.L.A.) est unique pour sa liberté, ses larges possibilités d'études et son sens de la communauté. Avec l'U.S.C. (l'Université du Sud de Californie, université privée), U.C.L.A. partage le statut et la réputation d'être le plus ancien et le plus important centre d'entrainement pour les cinéastes aux Etats-Unis. C'est seulement récemment, cependant, que des diplômés des écoles de cinéma ont pu se faire un nom à Hollywood, le plus notable étant Francis Ford Coppola, de U.C.L.A. Précédemment, il était préférable de cacher sa formation universitaire lorsqu'on commençait une carrière de cinéaste professionnel, pour éviter d'être tourné en ridicule.

Le but essentiel de l'école est de stimuler les facultés créatrices, d'aider les étudiants à se former une philosophie et un style de réalisation bien à eux — et pas de servir d'école technique enseignant des disciplines spécifiques. Il existe des classes techniques pour ceux qui sont intéressés, mais l'accent est mis sur le développement des idées. Le corps enseignant se compose de réalisateurs, de caméramen, de monteurs, d'animateurs et de scénaristes. Certains n'enseignent que pendant un ou deux trimestres à la fois, quand leurs activités professionnelles les laissent libres. D'autres viennent pour un séminaire d'un après-midi (Roman Polanski, Sam Fuller, etc.).

L'école est divisée en quatre sections : réalisation cinéma, réalisation T.V., scénario et critique. Bien que l'étudiant soit invité à choisir finalement une section où il se spécialisera, il est encouragé à suivre les cours des quatre sections. La durée normale des études jusqu'au diplôme est de trois ans.

Les équipements sont les suivants : pour la production cinéma, trois plateaux modernes entièrement installés, une quinzaine de caméra 16 mm (Eclair, Arriflex, Auricon et Mitchell) et une caméra 35 mm Mitchell (les étudiants travaillent très rarement en 35 à cause du budget et du manque de tables de montage), ainsi que des magnétophones Nagra. Il y a une vingtaine de salles de montage toutes équipées de Moviola, trois petites salles de projection pour le Super 8 et le 16, qui peuvent également être utilisées pour le mixage, et un studio de mixage permettant des enregistrements de haute qualité.

Le cours de base dans la section réalisation consiste à réaliser quatre films : les Projets 1, 2, 3 et le Projet de Thèse. Le Projet 1 doit être réalisé en Super 8 et postsynchronisé en 16 magnétique : le montage est fait grâce à un équipement spécialement construit pour U.C.L.A. qui synchronise l'image Super 8 avec le son en 16. Les étudiants discutent avec les professeurs et leurs assistants (des étudiants déjà diplômés et expérimentés) mais ils ne reçoivent qu'un minimum d'instruction technique avant de se lancer dans la réalisation. Le postulat de ce cours est que les problèmes techniques pourraient sembler si énormes à un débutant qu'ils risqueraient d'étouffer l'instinct créateur des idées filmiques.

Les trois autres projets sont réalisés en 16 mm synchrone. Ils sont organisés et dirigés par l'étudiant lui-même, sauf si le film est un projet de groupe, auquel cas les responsabilités sont partagées. Plusieurs films politiques ont été récemment faits de cette manière et se sont avérés d'excellentes expériences pour les étudiants tout autant que des films intéressants. L'un de ces films concerne la Prison d'Etat pour femmes de Californie : le collectif de réalisation était entièrement composé de femmes et le film était fort et dérangeant. Un autre projet collectif a été réalisé par des hommes sur la situation dans les hôpitaux militaires d'anciens combattants, problème sérieux

et tragique : c'était aussi un important témoignage.

En général, chaque projet est dirigé par un seul étudiant qui écrit souvent le script lui-même puis recrute son équipe de tournage parmi ses camarades. L'équipe est généralement composée ainsi : réalisateur, directeur de production, opérateur, preneur de son, perchman, électricien et machiniste. La durée moyenne de tournage est d'une semaine pour un film d'environ vingt minutes avec un budget d'environ 1 000 dollars couvrant tous les frais de production, de matériel et éventuellement les frais de subsistance en extérieurs. L'équipement est prêté gratuitement par l'école et tous les participants travaillent à titre gracieux.

Les acteurs de ces films sont souvent des professionnels disposés à travailler gratuitement pour avoir leur nom sur un générique et un film à montrer aux imprésarios et aux producteurs. Certains viennent de l'école d'acteurs de U.C.L.A., d'autres sont des non professionnels, des amis du réalisateur. Comme on peut s'y attendre, les résultats sont de qualité variable : certains sont très professionnels, et achetés par la distribution commerciale, d'autres sont très amateurs.

L'étudiant monte et mixe en général lui-même. Pour mes films (1), j'ai rempli toutes les tâches suivantes : scénariste, réalisateur, opérateur, monteur, mixeur et compositeur. Ainsi j'ai appris de première main tous les aspects techniques de la réalisation.

En complément à ses projets, l'étudiant doit suivre une sélection de cours pour obtenir le diplôme de Master of Fine Arts (Licenciés ès Beaux Arts). Les cours techniques de base sont exigés pour tous les étudiants de la section réalisation : caméra, son, montage. Le cours de prises de vues est divisé en deux niveaux : débutants et perfectionnement. Le cours pour les débutants est une conférence-démonstration : le professeur explique les principes de la photo, le maniement du matériel ; des opérateurs professionnels donnent occasionnellement des conférences où ils peuvent projeter des extraits de films qu'ils ont photographiés : James Wong Howe, Haskell Wexler, George Folsey, entre autres, sont venus.

Les débutants doivent faire des exercices pratiques qui sont projetés en classe chaque semaine et critiqués. Les étudiants plus avancés sont répartis en groupes de quatre personnes (réalisateur, opérateur, électricien et machino) fonctionnant comme des équipes de tournage : ils tournent deux scènes différentes chaque semaine en permutant leurs rôles.

La classe de prise de son a un programme comparable : étude des appareils (principalement le Nagra), exercices pratiques pour les débutants, préparation des bandes sonores d'un court métrage (dialogue, bruits, musique) en vue d'un mixage en commun. La classe de montage étudie tous les aspects du montage-image et son et du montage-négatif. Les étudiants reçoivent les rushes d'une brève (5 minutes environ) séquence de T.V. : ils doivent les synchroniser et les monter.

Une très talentueuse femme metteur en scène de théâtre et professeur d'art dramatique, Delia Salvi, enseigne la direction d'acteurs. Incorporant des éléments de la « Méthode » de Stanislavski dans sa propre théorie du jeu d'acteur, elle attire l'attention des étudiants sur la préparation psychologique nécessaire aux acteurs pour jouer correctement. Les étudiants de réalisation choisissent de courtes scènes à deux ou trois personnages (souvent dans des films récents), distribuent les rôles à des acteurs expérimentés mis à leur disposition et répètent la scène pour la présenter à la classe. Après la « représentation », les étudiants font des commentaires, Della Salvi fait une critique complète puis elle demande souvent que la scène soit rejouée immédiatement en tenant compte de ses critiques.

Une classe très excitante a été inaugurée par l'actuel président du Département cinéma, John Young. Cette classe se compose de neuf étudiants qui prennent

MICHAEL, de Marty Ollstein.

(1) Marty Ollstein a réalisé deux moyens métrages, ABRAHAM (1972) et MICHAEL (1975), dont le second à U.C.L.A. (voir notre n° 48, page 65).

en charge, à tour de rôle, les responsabilités des membres d'une petite équipe de production : réalisateur, premier assistant, directeur de production, opérateur, assistant opérateur, ingénieur du son, perchman, électricien, machiniste. Cette rotation dure les neuf jours d'un tournage réel, chaque jour pour un film différent conçu et dirigé par le réalisateur du jour : ceci permet aux étudiants d'expérimenter le rôle de chacun des membres de l'équipe dans les conditions d'un véritable plan de travail, expérience très importante pour un réalisateur car elle lui permet de mieux comprendre les problèmes de chaque membre de l'équipe. La classe se déplace souvent à San Francisco pendant le tournage pour inclure dans l'expérience les problèmes annexes de logement, de nourriture et de transport dans une ville inconnue.

La section Scénario comporte des séminaires où dix étudiants rencontrent un professeur plusieurs fois par semaine. Dans la plupart de ces séminaires, les étudiants lisent à haute voix des extraits de scripts qu'ils sont en train d'écrire et la classe les discute ; certains professeurs préfèrent des conversations privées avec les étudiants. Le cours pour les débutants comporte la rédaction d'un script de 40 pages qui est souvent utilisé par l'étudiant pour son Projet 2 ou 3. Le cours de perfectionnement implique un script de long métrage d'au moins 100 pages.

La section Histoire et Critique comporte de nombreuses projections de films, jusqu'à quatre par semaine. Selon les professeurs disponibles, de nombreux aspects du cinéma mondial sont ainsi étudiés, par pays, par auteur, par continent. Habituellement le professeur présente brièvement le film, puis une discussion suit la projection. Des séminaires permettent d'approfondir ces discussions et d'aborder les divers aspects de la théorie filmique ainsi que la critique.

La section Télévision a un programme semblable à celui de la section Réalisation mais elle semble attirer les étudiants qui s'intéressent plus à la technique et moins à la dramaturgie ou à l'expérimentation : Il y a trois studios de T.V. entièrement équipés (noir et blanc et couleurs).

Le département cinémadeU.C.L Le département cinéma de U.C.L.A. est une communauté très active et très attachante, un endroit très stimulant pour la formation et le travail en voyant et en faisant des films.

Marty OLLSTEIN

beatles show

Pendant trois semaines de mai et juin, deux des « Studios Action » parisiens ont vécu sur un rythme un peu particulier : on y pouvait voir tout ce qui, concernant les Beatles, pouvait être projeté sur un écran. Hautparleurs supplémentaires, affiches aux murs des salles, stand de ventes de livres et disques, la manifestation avait un petit air de kermesse un peu scout, malgré une relative apathie du public. Présentées souvent par Jacques Volcouve, président du Fan-Club des Beatles (1) les séances comprenaient les films déjà connus impliquant les Beatles (A HARD DAY'S NIGHT et HELP de Richard Lester, YELLOW SUBMARINE de George Dunning et LET IT BE, le documentaire sur les dernières heures du groupe. Mais pourquoi HOW I WON THE WAR pour le petit rôle de John Lennon et BLINDMAN et LISZTOMANIA pour quelques minutes de Ringo Starr ?) et des films, courts et longs, et extraits de films, inédits en France et regroupés en six séances sans aucune recherche de classement thématique ou chronologique. Nous avons classé tout ce matériel en douze catégories :

1. Films de tournage : (THE MAKING AND BEHIND THE SCENES OF A HARD DAY'S NIGHT [1964]..., OF HOW I WON THE WAR [1967]..., OF YELLOW SUBMARINE [1968]). Ne donnent que peu de renseignements : Intérêt modéré.

2. Films de promotion de longs métrages (A HARD DAY'S NIGHT [1964], HELP [1965], HOW I WON THE WAR [1967], YELLOW SUBMARINE [1968]). Rien ne ressemble plus à une bande-annonce qu'une autre bande-annonce.

3. Films de promotion des chansons des Beatles : (WE CAN WORK IT OUT [1965], DAY TRIPPER [1965], PENNY LANE [1967], STRAWBERRY FIELDS FOREVER [1967], REVOLUTION [1968], HEY JUDE SESSIONS [1968], BACK IN USSR [1968], LET IT BE [1968]).

Hormis HEY JUDE SESSIONS, ces films de promotion ont été enregistrés après les morceaux qu'ils illustrent. Ce sont avant tout des films pour la T.V., où ils passaient à des émissions comme « Top of the pops ». A noter un effort dans la fantaisie en ce qui concerne PENNY LANE et STRAWBERRY FIELDS.

4. Films de promotion des chansons de Paul McCartney : (C - MOON [1972], MY LOVE [1973], HELEN WHEELS [1973], JUNIOR'S FARM [1974], VENUS AND MARS [1975], LETTING GO [1975], SILLY LOVE SONGS [1976]).

Hormis VENUS AND MARS, publicité rapide pour l'ensemble de l'album au même nom, ce sont des films qui rassemblent quelques morceaux en concert et d'autres en studio à des fins de promotion. Les Beatles sont officiellement séparés depuis 1970. Paul McCartney est, des quatre musiciens, celui qui a le mieux réussi sa carrière en solo. Son groupe (« Wings ») rencontre un succès appréciable. Si certains morceaux ne sont pas honteux, l'ensemble laisse une impression pénible à ceux qui ont connu la magie que dégageaient les Beatles ensemble et qu'aucun d'eux n'a su conserver. Comme le disait John après la séparation, la musique de Paul n'est que de la « muzak » (formule idiomatique pas sympa du tout).

5. Films de promotion des chansons de John Lennon : (COLD TURKEY [1969], INSTANT KARMA [1970], SLIPPIN' AND SLIDDIN [1975], STAND BY ME [1975]).

John reste le plus proche du rock'n'roll des quatre. Mais les Beatles avaient aussi quelques bons rocks qui n'ôtaient rien à leur charme.

6. Films de promotion des chansons de Ringo Starr : (ONLY YOU [1974], HEY BABY [1976], YOU DON'T KNOW MY NAME

(1) Club des Quatre de Liverpool, 43 bis, boulevard Henri-IV, 75004 Paris - Tél. : 887-41-66.

[1976], *I'LL STILL LOVE YOU* [1976]).

Ringo, lui, est devenu le crooner du groupe. Ce qu'il enregistre n'a plus rien à voir ni avec le rock en tant que musique, ni avec la culture née de celui-ci et détonne dans un programme Beatles.

7. Films de promotion des chansons de George Harrison : (*BANGLA DESH* [1971], *DARK HORSE* [1974], *THIS SONG* [1976], *TRUE LOVE* [1976], *CRACKERBOX PALACE* [1976]).

Pas très fameux non plus. Il y avait assez peu de chances pour que ces morceaux aient du succès si George n'était pas, selon la boutarde provocatrice de John, l'un des ex-membres d'un groupe « plus populaire que le Christ ».

8. Documentaires et reportages : (*THE BEATLES COME TO TOWN* [1963], *THE MERSEY SOUND* [1963], *WHAT'S HAPPENING THE BEATLES AND MURRAY THE K IN THE U.S.A.* [1964], *A LITTLE BIT YOUNGER, A LITTLE BIT OLDER* [1969]).

Les trois premiers films datent des débuts (discographiques) des Beatles. Ils sont assez intéressants en général, mais bavards et peu brillants. Le dernier film cité, lui, est plus ambitieux : il se propose de montrer le parallèle entre les paroles des chansons des Beatles et les événements marquants des années 60. Ce n'est pas une idée bien originale, d'autant plus que l'on pourrait faire la même chose avec bon nombre d'autres groupes.

9. Concerts T.V. et interviews : (*ALL MY LOVING* [1964], *ED SULLIVAN SHOW* [1964], *AROUND THE BEATLES* [1964], *HEY JUDE LIVE AT THE DAVID FROST SHOW* [1968], *INTERVIEW MBE* [1965]).

Les quatre premiers films sont des émissions de télé, Ed Sullivan étant le Guy Lux américain. Pas beaucoup plus drôles que les émissions françaises, mais on oublie tout en écoutant chanter les Beatles. Le dernier film est une interview du groupe au lendemain de la remise des médailles (MBE) de l'ordre britannique par la reine. A noter que John renverra sa médaille quelques années plus tard pour protester contre le soutien anglais à la politique vietnamienne des Etats-Unis.

10. Concerts publics : (*THE BEATLES LIVE AT WASHINGTON COLISEUM* [1964], *THE BEATLES AT SHEA STADIUM* [1965], *THE BEATLES LIVE IN JAPAN* [1966]).

Sans conteste, les morceaux de roi de ce programme : les Beatles sur scène. Tout ce que je disais dans le n° 59 au sujet de SHEA STADIUM reste vrai pour les trois films, à ceci près que la version proposée est ici complète et de meilleure qualité que celle vue précédemment.

11. Un film : (*MAGICAL MYSTERY TOUR* [1967]).

Ce film, tourné par les Beatles eux-mêmes (on dit que la part de Paul serait prépondérante) pour la BBC a été acheté par toutes les T.V. du monde, sauf feu l'O.R.T.F., bien sûr... Les Beatles tentent ici de retrouver la loufoquerie et le non-sens de l'époque Lester, mais n'y parviennent pas tout à fait. Quelques beaux passages pourtant, un peu surréalistes, qui excusent les faiblesses.

12. Divers : (*GO NOW* [1965], *WITH RESPECT TO MR LESTER*).

Dans cette rubrique « divers », deux films qu'il a fallu tirer par les cheveux pour leur trouver une place dans ce programme Beatles, même s'ils présentent tous les deux un intérêt indéniable.

GO NOW est le premier tube des « Moody Blues ». Le rapport avec les Beatles, c'est que Denny Laine, son leader, jouera plus tard avec Paul McCartney chez « Wings ». On peut aller loin comme ça !... En réalisant que Clapton a joué avec George Harrison au concert pour le Bangla-Desh, on peut aussi projeter tout ce que l'on trouve sur la rock music anglaise jusqu'à nos jours...

WITH RESPECT TO MR LESTER est un documentaire sur Richard Lester, ses méthodes de travail. On y voit peu les Beatles, mais de larges passages de COMMENT J'AI GAGNE LA GUERRE et du FORUM EN FOLIE, les rapports entre Lester et les Beatles étaient certainement plus complexes qu'il n'y paraît et il serait intéressant de savoir dans quelle mesure la fantaisie de l'un a influencé les autres, et vice versa. Quoi qu'il en soit, Lester garde un très bon souvenir des Beatles. « J'avais l'impression délicieuse d'être au cœur du changement... c'était merveilleux. C'est une chose qui arrive à très peu de gens, et je suis vraiment très heureux d'avoir fait cette expérience » (Richard Lester). Il reste à se féliciter de l'initiative du Club des Quatre de Liverpool, malgré le peu d'intérêt de certaines bandes. Dommage que les documents concernent davantage les débuts des Beatles que les années 1966-67, d'une très grande richesse, mais à partir de l'été 1966, les Beatles ont arrêté de tourner et en 1967, leur cohésion a souffert de la mort de leur manager Brian Epstein. Ceci explique peut-être cela, et si les documents n'existent pas, on ne peut pas les inventer.

Yves ALION.

NB. : Grosse affaire, sûrement que de réunir tout ce matériel. Alors, une diffusion en province a-t-elle été envisagée ? Le contraire serait désolant.

Les Beatles.

cinéma militant à rennes

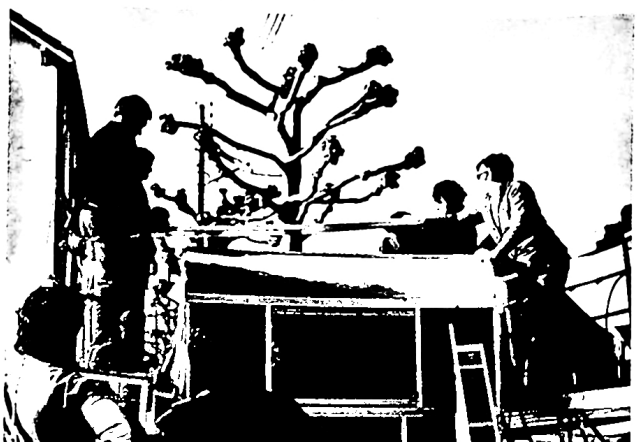
Alors que plusieurs rencontres de cinéma militant ont été organisées à l'échelle internationale (Montréal en 1974, Estoril-Lisbonne et Stockholm en 1976), aucune réunion nationale n'avait encore rassemblé en France les vingt ou trente collectifs qui depuis 1968 réalisent et diffusent, le plus souvent en marge du système de production-distribution commercial, des centaines de films d'intervention sociale et politique au service des luttes populaires. Aussi n'est-il pas étonnant que presque tous les collectifs aient massivement répondu à l'invitation qui leur a été lancée par Robert Prot (avec le concours de René Vautier et de moi-même) au nom de la Maison de la Culture de Rennes (dirigée par Cherif Khaznadar). On ne pouvait concevoir manifestation plus démocratique puisque — fait rare dans les annales festivalières — aucune sélection préalable n'avait été opérée. Chaque groupe s'étant vu attribuer trois heures de carte blanche, c'est finalement à cent cinquante heures de projections de films tout format (35 mm, 16 mm, Super 8 et vidéo) que les spectateurs rennais ont pu assister, à raison de seize séances quotidiennes de midi à minuit dans quatre salles entre le 1er et le 4 juin derniers. Dans le souci très louable de ne pas prolonger la séparation qui tend à couper parfois la production dite militante de la production dite normale, les soirées avaient été programmées de quatre longs métrages commerciaux dans le meilleur sens du terme : MAI 68 de Gudie Lawaetz, KAFR KASSEM de Borhan Alaoule, QUAND TU DISAIS, VALERY de René Vautier et LA SPIRALE d'Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux. On a même vu après la projection de ce dernier film se reproduire un phénomène plusieurs fois observé au cours de l'histoire du cinéma militant : les spectateurs, au nombre de plusieurs centaines, sont sortis en cortège pour protester contre la tenue dans la ville, en présence d'un attaché militaire ou culturel (quelle différence ?) de l'ambassade du Chili, d'un meeting du Parti des Forces Nouvelles (P.F.N.), un groupuscule d'extrême droite.

Ce serait une gageure de prétendre citer ici tous les films qui ont été montrés pendant ces journées. De la plupart, nous avons déjà rendu compte dans la rubrique « La vie est à nous ». Parmi les titres nouveaux mentionnons (outre quatre films sur la viticulture évoqués à la fin de ce numéro) deux longs métrages contre les périls de l'énergie nucléaire : CONDAMNES A REUSSIR réalisé par le Comité « Ciné-Information-Documents » et des travailleurs de la C.F.D.T. (à propos de l'usine de La Hague) et NUCLEAIRE, DANGER IMMEDIAT du collectif « Grain de Sable » (qui l'a financé en reprenant la méthode de Renoir pour LA MARSEILLAISE : par souscription), l'un et l'autre très remarquables. Mentionnons aussi plusieurs films sur les luttes des femmes (thème trop peu traité dans le cinéma militant) : DOUZE FOIS IMPURE du groupe « Iskra » et QUAND LES FEMMES ONT PRIS LA COLERE de Chappedelaine Souazic de l'U.P.C.B., LA FEMME AU FOYER de Valeria Sarmiento (G.R.E.C.) qui s'attache à montrer, à travers une fiction, comment l'aliénation traditionnelle de ses compatriotes chiliennes a fait le jeu de Pinochet, une bande de « Vidéo Out » à propos de l'affaire qui oppose l'ancienne prostituée Barbara aux Editions des Femmes (bande qui a suscité un procès comme on sait).

La question des immigrés était traitée dans des films comme LE CADEAU de Habib Hanana, A CLOCHE-PIED SUR LES FRONTIERES de Mohand Ben Salama et Monique Martineau, LORETTE ET LES AUTRES et EST-CE AINSI QUE LES HOMMES VIVENT ? de Dominique Dante, ET LES DIMANCHES ? de Nora Séni (Turquie). Nous reviendrons sur ces films et sur d'autres comme NOUVELLE CALEDONIE : 120 ANS APRES dans les prochaines rubriques de « La vie est à nous ».

Presque tous les sujets liés de près aux préoccupations des Français (ou du monde) étaient abordés. On peut regretter, avec « Libération », que peu de films existent encore sur les questions de la drogue ou du sexe mais il convient de noter par contre la tentative de Denis Lévy et Dimitris Panayotatos qui dans L'USINE DU VAMPIRE ont mis en scène en Super 8 une histoire que l'on pourrait qualifier de « fantastique-sociale ». Ou encore le long métrage, également en Super 8, de Sabine Mamou qui dans AMES CHARITABLES, S'ABSTENIR donne sans paternalisme ni misérabilisme la parole à des handicapés qu'elle a fréquentés pendant un an pour réaliser avec eux ce

QUAND TU DISAIS, VALERY, de René Vautier.



témoignage vigoureusement offensif qui conteste la dictature de la normalité dans notre actuelle société. (Sabine Mamou, 32, boulevard de l'Hôpital, 75005 Paris Tél. : 331-75-35).

Un excellent climat a régné au cours de ces premières assises du cinéma militant français où la celles notamment qui n'arrêdiscussion, éventuellement vive mais toujours cordiale, a remplacé entre les groupes de gauche et d'extrême-gauche la pratique de l'anathème. La table ronde sur les « problèmes d'expression » (au cours de laquelle, il est vrai, ont été passées sous silence les questions proprement politiques) a été fructueuse. On a convenu de la nécessité d'améliorer le niveau technique et la qualité esthétique des films militants. Par contre une table ronde suivante a vu surgir une divergence, nouvelle, entre ceux qui (comme « Le grain de sable » ou l'U.P.C.B.) entendent travailler chaque fois que c'est possible dans des conditions professionnelles et ceux (comme « Cinéma Politique ») qui redoutent de mettre le doigt dans un engrenage de récupération. Le débat est ouvert. Si vous voulez mon sentiment : j'incline pour la première tendance, car il faut absolument renouveler le cinéma militant dans ses formes.

Dans une motion finale, les participants, unanimes, ont demandé à la Maison de la Culture de Rennes d'organiser dès l'an prochain (anniversaire de Mai 68) des « Journées internationales du cinéma militant » auxquelles seraient conviés des délégués et des films des 200 collectifs qui travaillent dans le monde. Cette rencontre, qui au maximum sera européenne, aura lieu — c'est d'ores et déjà acquis — du 9 au 12 mai 1978.

La motion demande encore :

— le droit du recours à l'image pour montrer la réalité sociale, les conditions de travail et pour exprimer les aspirations populaires sous toutes leurs formes ;

— l'accès effectif à la diffusion télévisée ;

— l'établissement de nouveaux rapports avec la presse, invitée à ne pas subordonner la publication de comptes rendus à la sortie commerciale des films ;

— la création d'un bulletin de liaison en français et en anglais.

— la recherche de nouveaux moyens de financement ;

— l'organisation d'un réseau de diffusion.

Enfin un « comité d'initiative » composé du « Grain de Sable », de l'U.P.C.B., de « Cinéma Politique » et de « Cinélutte » a été élu pour préparer la rencontre ouest-européenne qui aura lieu à Utrecht en août prochain.

Ainsi se poursuit la longue marche du cinéma militant dans le monde, qu'avaient commencé les Vertov, les Medvedkine et les Ivens...

Guy HENNEBELLE

PROCHAINS FESTIVALS : Pula (Festival national du film yougoslave) : 26-7/2-8. Locarno : 4/14-8. Montréal (Festival international du film de la critique québécoise) : 11/18-8. Utrecht (Rencontres pour un Nouveau Cinéma) 12/21-8. Montréal (Festival canadien des films du monde) : 19/28-8. Edimburg (Jeune cinéma) : 21-8/3-9. Cabourg (Festival international du Film de l'Ensemble francophone - FIFEF) : 22/28-8. Trouville (Jeune cinéma) : 29-8/3-9. Hyères (Jeune cinéma) : 30-8/6-9. Deauville (Cinéma américain) : 4/10-9. San Sebastian : 10/21-9. Pesaro (Nouveau cinéma) : 15/22-9. Mannheim : 10/15-10.

SITUATION ENCORE INCERTAINE pour la Biennale de Venise et donc pour la Mostra cinématographique : le président de la Biennale a déclaré que, vu le vote tardif du budget, il n'était plus en mesure d'assurer la préparation sérieuse de la manifestation et il a suggéré un report à l'année prochaine.

UN NOUVEAU CENTRE de formation aux métiers du cinéma d'animation. Le Centre d'enseignement et de recherche de l'image et du son (CERIS), qui forme en deux ans des techniciens du cinéma-télévision-audio-visuel, crée, à partir d'octobre 1977, une nouvelle section consacrée au cinéma d'animation. Renseignements : INFAC-CERIS, 82, rue François-Rolland, 94130 Nogent-s.-Marne. Tél. : 873-61-50.

LA QUATRIEME BIENNALE DU COURT METRAGE belge MEDIA 10/10 aura lieu les samedi 5 et dimanche 6 novembre 1977 à la Maison de la Culture de Namur. Il s'agira d'une importante confrontation qui rassemblera les courts métrages belges terminés après le 1er janvier 1975 en 16 et 35 mm. Les réalisateurs, distributeurs et producteurs qui souhaitent participer à cette fête du court métrage sont priés de se faire connaitre dès que possible et avant le 1er octobre à MEDIA 10/10, Maison de la Culture, avenue Golenvaux, 14, 5000 Namur - Tél. : 081/229014.

UN NOUVEAU FESTIVAL celui de Trouville (du 29 août au 3 septembre) : Il est consacré aux premières œuvres de réalisateurs français présentées en général en avant-premières. On sait déjà que cette année seront montrés des films de François Weyergans, Pascal Kané, Jean-Claude Biette, Coline Serreau, Edmond Frees, Pierre Boutron, Jean-Louis Leconte, etc. ; une quinzaine en tout, accompagnés des premiers films de cinéastes célèbres, en l'occurrence Jacques Tati, Costa-Gavras, René Allio et Claude Lelouch. Des débats suivront chaque projection. Pour en savoir plus : C.O.F.E.R.C., 13, rue du Colisée, 75008 Paris. Tél. : 225-25-53.

A LUXEMBOURG les 30 et 31 juillet, pour 50 FF, vous pourrez voir onze films rarissimes choisis parmi la production commerciale française des années trente et quarante. Pour mettre l'eau à la bouche des amateurs, ne citons que LE CHANT DU MARIN de Carmine Gallone, TOBOGGAN d'Henri Decoin, LA GARÇONNE de Jean de Limur, 24 HEURES DE LA VIE D'UN CLOWN de J.-P. Melville, RETOUR DE FLAMME d'Henri Fescourt. Projections, en 35 mm, à la Cinémathèque du Grand Duché. Inscriptions : Fred Junck, Hôtel de Ville, Luxembourg. Tél. 4796-2777.

UN FESTIVAL portant le nom de Roberto Rossellini vient d'être créé à San Remo afin de « promouvoir un cinéma dans lequel l'homme, comme le voulait Rossellini, l'emporte sur l'artiste et grâce auquel le dialogue avec l'auteur est authentique ». Ce festival sera « anticommercial » et ne décernera aucun prix.

UN NOUVEAU FESTIVAL international sera inauguré à Montréal, du 19 au 28 août, à l'initiative de Serge Losique, directeur du Conservatoire d'Art Cinématographique : Il sera non compétitif et présentera une vingtaine de longs métrages, l'organisateur espérant « récupérer » les films qui n'auront pas été prêts à temps pour Cannes.

CABOURG, du 22 au 28 août, reçoit, après Beyrouth, Dinard, Genève et la Nouvelle Orléans, le Festival International du Film et d'Echanges francophones. Renseignements : FIFEF, 22, rue d'Artois, 75008 Paris. Tél. : 225-24-47.

DEUXIEMES RENCONTRES européennes pour un nouveau cinéma à Utrecht, du 12 au 21 août, pour faire suite à celles de Stockholm en 1976 (voir notre n° 51, page 13). Renseignements : Cultureel Centrum,t Sfoogt 4, Utrecht (Pays-Bas).

PETITES ANNONCES

ACHETE « Ecran » 15, 17, 18. Jean-M. Huchet, 7, quai de l'Ille-et-Rance, 35000 Rennes.

VENDS ou **ECHANGE** affiches, photos et diverses revues de cinéma. Claude Bouniq, 23, rue Partonneaux, 10100 Romilly-sur-Seine.

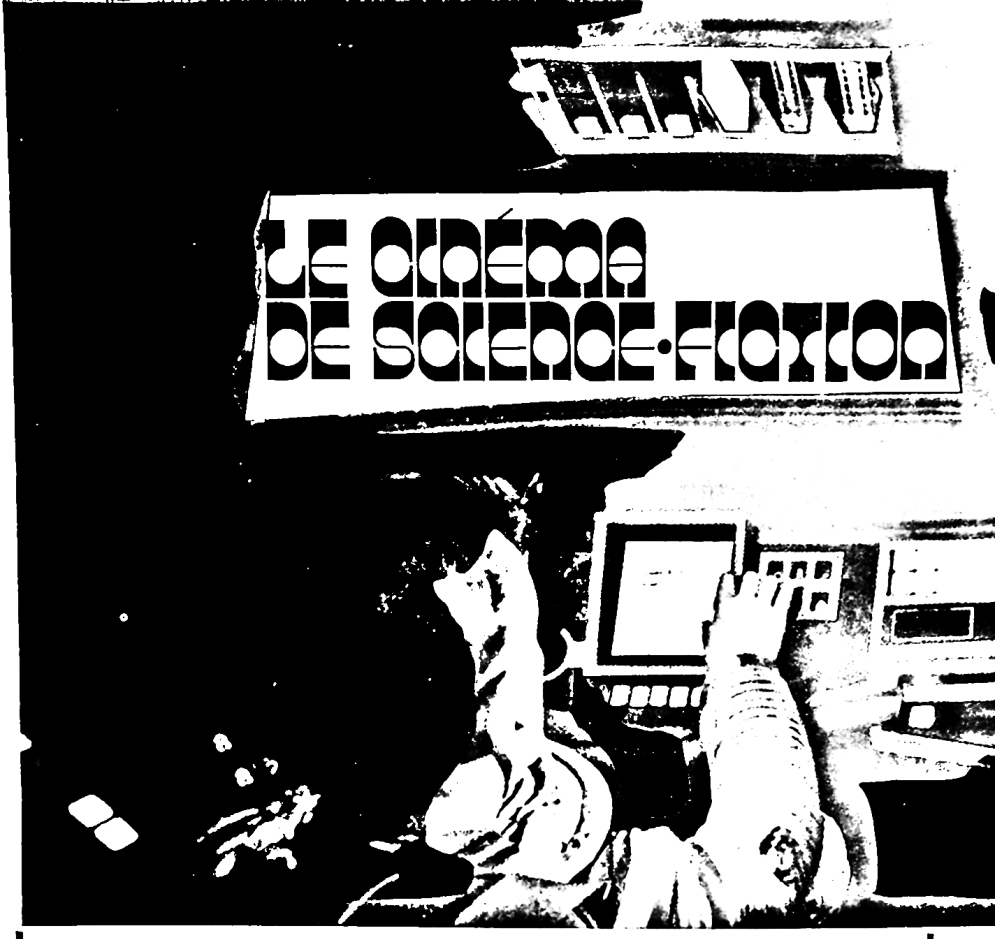
ERRATA ET ADDENDA

Notre collaborateur Paul-Hervé Mathis tient à préciser que :

— John Love (FRENCH ERECTIONS) n'est pas Lucien Hustaix, mais le prolifique et redoutable Alain Payet (notre n° 58, p. 67).

— Lino Ayranu est Jean-Jacques Renon, quant à Caroline Joyce (qui revient souvent), elle n'est autre que Claude Pierson ! (n° 58 p. 66 et n° 56 p. 69).

Page 39 de notre n° 59, nous avons attribué à Roland Lacourbe le Prix Armand Tallier, alors qu'il s'agissait du Prix Jean Epstein. Nos excuses à l'auteur, aux deux jurys, à Jean Tallier et à Armand Epstein...



Le décevant LOGAN'S RUN (L'AGE DE CRISTAL) de Michael Anderson semble ouvrir la voie à une nouvelle vague de films de Science-Fiction. Ce qui sort sur les écrans et ce qu'on nous annonce est plutôt alléchant. Citons :

— CLOSE ENCOUNTER OF THE THIRD KIND, de Steven Spielberg, avec Richard Dreyfuss et François Truffaut, sur la rencontre des êtres humains avec les passagers d'un OVNI,

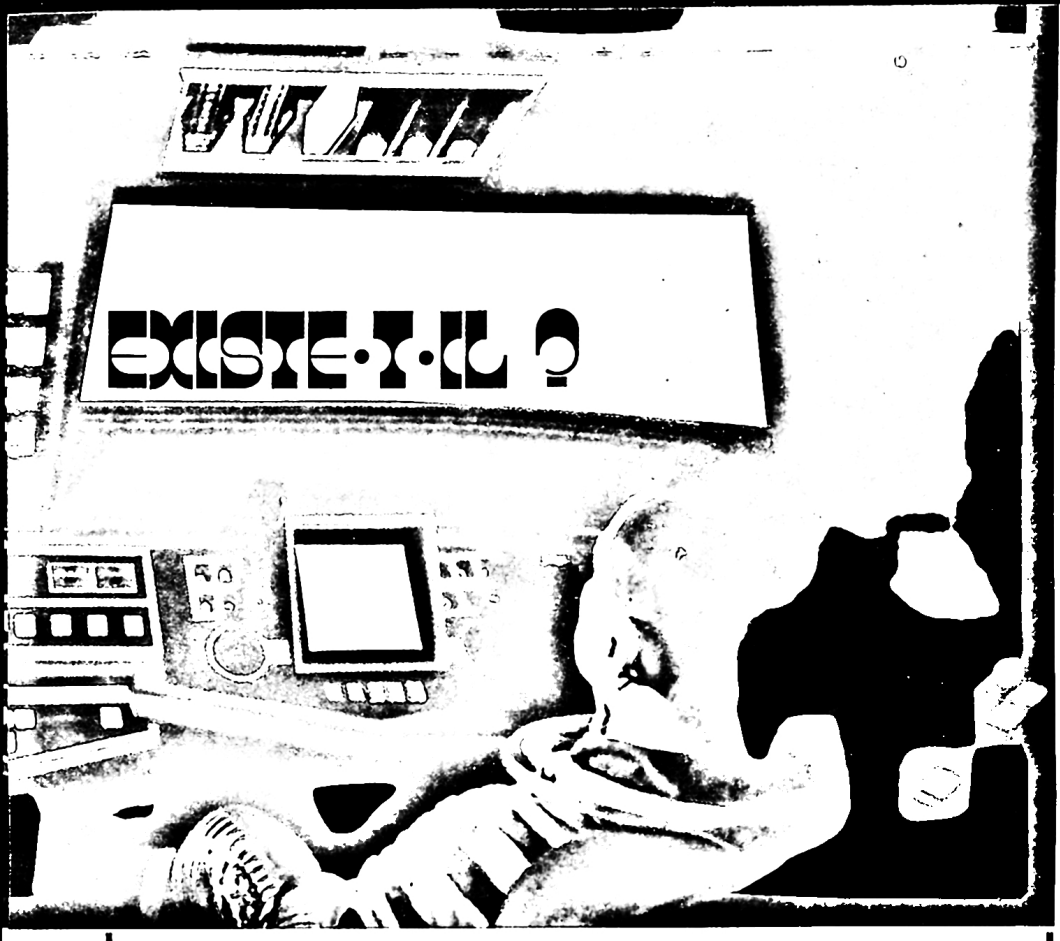
— STAR WARS, de George Lukas, avec Alec Guinness, sur la guerre intergalactique,

— THE TERMINAL MAN, de Mike Hodges, d'après le Best-seller de Michael Crichton,

Des classiques de la littérature de Science-Fiction sont en cours de tournage, certains pratiquement terminés :

— DEMON SEED (LA SEMENCE DU DEMON), de Donald Cammell, avec Julie Christie, d'après le roman particulièrement audacieux de Dean R. Koontz,

— DAMNATION ALLEY (LES CULBUTEURS DE L'ENFER), de Jack Smight, avec George Peppard, Jan-Michael Vincent et Dominique Sanda, d'après le roman de Roger Zelazny, et qui s'appellera SURVIVAL RUN à l'écran,



— BUG JACK BARRON (JACK BARRON ET L'ETERNITE), d'après le livre de Norman Spinrad.

On nous annonce également des remakes de classiques célèbres de la littérature et de l'écran :

— WHEN WORLDS COLLIDE (LE CHOC DES MONDES), d'après le roman de Philip Wylie et Edwin Balmer, ou la rencontre symbolique du film d'anticipation et du film catastrophe, adapté par Anthony Burgess, réalisé par John Frankenheimer,

— ISLAND OF DR. MOREAU (L'ILE DU DOCTEUR MOREAU), d'après le chef-d'œuvre de H.G. Wells.

Aussi le moment est-il sans doute bien choisi pour se poser la question :

LE CINEMA DE SCIENCE-FICTION EXISTE-T-IL ?

Nos collaborateurs Roland Lecourbe et Jacques Durand n'y donnent pas du tout la même réponse.

Ci-dessus : photo « détournée » de 2001, ODYSSEE DE L'ESPACE, de Stanley Kubrick.

Le cinéma approche de ses quatre-vingt années d'existence.

La littérature de Science-Fiction moderne a soixante ans, et probablement un peu plus.

Le Cinéma est l'Art spécifique du Vingtième Siècle.

Spécifique de notre époque, la Science-Fiction l'est également, et plus que jamais aujourd'hui. Or, une chose est frappante pour les amateurs de cette littérature : l'écart incommensurable existants entre les explorations contemporaines de ce que l'on appelle pour plus de commodités la « S.F. », et les préoccupations du Septième Art. Pour quelles raisons ? Sans doute parce que la S.F., soutenue par un courant minoritaire mais fanatique d'amateurs passionnés ne s'embarrasse pas de concessions rétrogrades pour retenir l'attention de son public. Le Cinéma, lui, art traditionnellement Populaire, se doit constamment de « préparer le terrain » : pas trop d'excès pour ne pas déconcerter la majorité des salles silencieuses, pas trop profond pour ne pas lasser, pas trop difficile pour ne pas risquer de perdre son auditoire. De ce fait, son avance, son évolution lentes sont à l'exemple de l'esprit du grand public, une progression à pas feutrés trop profondément attachée aux objectifs de la Mode...

La S.F., elle, fait fi de toutes ces considérations : elle va de l'avant. Suivent ceux qui peuvent, qui en ont le courage ou la curiosité... et la connaissance suffisante aussi ! Les écrivains, que ne retiennent plus désormais aucune restriction commerciale, donnent libre cours à leur débordante imagination... Renouvellement continuel des thèmes, mais aussi de la Morale, de la forme traditionnelle du récit même. Qualifiée un temps de « littérature marginale », la S.F. s'est depuis belle lurette dégagée de ce cadre trop étroit, et, coiffant à la fois toutes les formes de la littérature, s'est imposée de surcroît comme la « littérature expérimentale » par excellence. Pour le cinéphile plein de bonne volonté mais indifférent à ce courant littéraire, le cinéma de Science-Fiction semble bien exister. Or, ce genre de cinéma, on va le voir, est en regard du courant littéraire, très contestable. La nécessité de proposer aujourd'hui un bilan nous a semblé opportun à un moment où semble renaître l'un de ces « Ages d'Or » du Fantastique tel que le cinéma en a déjà connu.

Certains historiens ont analysé, en d'autres pages, les raisons économiques, sociales ou politiques de ces courants de mode. Il n'est pas question de s'y attarder longuement ici. Rappelons simplement que le Fantastique permet de donner un visage (IDENTIFIABLE donc RASSURANT) à des peurs ataviques qui s'extériorisent à certaines époques de l'Histoire où l'avenir semble sombre.

L'Expressionnisme Allemand est né du désordre social des années Vingt ; les retombées de la crise économique de 1929 ont donné naissance à l'âge d'or de l'épouvante américaine des années Trente ; la « Science-Fiction paramilitaire » — selon l'heureuse expression d'André S. Labarthe et Jacques Siclier — des années Cinquante fut une séquelle de la Guerre Froide et de la Peur Atomique...

Il est à prévoir que la crise actuelle — nommée un temps « crise de l'énergie » — qui n'est somme toute qu'un signe avant-coureur d'événements infiniment plus menaçants et plus graves, aura pour conséquence très proche une nouvelle recrudescence de films fantastiques (depuis L'EXORCISTE, les plus grosses recettes aux U.S.A. concernent toutes des films du genre, tel le récent THE OMEN — LA MALEDICTION — en attendant la suite de L'EXORCISTE réalisée par John Boorman ; le « film-catastrophe », lui, ne peut proposer un aussi vaste éventail de thèmes et de possibilités dramatiques).

Il est également fort logique de penser que cette imagerie des Angoisses puisera dans le large éventail offert par la S.F. et cela pour deux raisons : aujourd'hui, le cinéma qui a bien besoin d'un renouvellement de ses thèmes d'inspiration et de réflexion, trouvera dans la S.F. un terrain vierge à 90 % !

Enfin, ce genre littéraire révèle une aptitude particulièrement grande à rendre compte avec précision et profondeur des problèmes de tous ordres posés par le monde moderne.

I - LA S.-F., LITTERATURE DU XX[e] SIECLE

Depuis son origine, la S.F. a toujours été un genre maudit, enfermé dans le ghetto de l'ignorance ou du mépris qu'inspire tout mode de pensée bousculant trop radicalement les habitudes et les traditions. Pour la majorité du public, c'est un « sous-genre », succédané du roman populaire moderne, réservé à quelques fanatiques qui ne « pensent » pas comme tout le monde, et qui sont un peu plus naïfs ou beaucoup plus snobs... Pour quelles raisons ce barrage psychologique ? Parce que, comme tout domaine mal connu, la S.F. dans son ensemble est ramenée schématiquement par les non-initiés à ce qu'elle offre de plus représentatif à leurs yeux : les Inventions Merveilleuses et la Guerre des Mondes, Jules Verne et H. G. Wells...

Mais la véritable S.F. contemporaine, ce n'est plus cela du tout : une littérature désormais aussi éloignée de Jules Verne que Jules Verne l'était... d'Alphonse Daudet !

Il s'agit en premier lieu d'un mouvement d'idées phénoménal et absolument SANS PRECEDENT. En ce domaine, et en lui seul, l'Imagination a pris le Pouvoir ! Pour la première fois, des Scientifiques ont quitté leurs laboratoires pour devenir des Romanciers. Des sociologues, des mathématiciens, des astronomes, des chimistes, des paléontologues, des physiciens et même des théologiens ont pris la plume pour vulgariser sous une forme plus attractive et plus récréative, des idées allergiques à une exposition brute.

On peut aisément distinguer trois périodes dans l'histoire de la littérature de S.F. moderne. Une première, englobant les ancêtres (avant le XX[e] siècle) et les classiques (le début du XX[e] siècle), en constitue le balbutiement.

Le second stade est né aux Etats-Unis au cours des années Trente. En quelles circonstances ? On ne peut dire qu'il y ait eu rupture franche, mais un certain état d'esprit commence à poindre et à s'instaurer chez les écrivains d'alors : les thèmes d'inspiration demeurent dans l'ensemble identiques, mais le traitement, lui, change. On peut le définir par une phrase-clé : l'abandon irrémédiable de l'optique rétrograde de l'Anthropomorphisme. C'est une innovation de taille : la S.-F. est entrée d'un coup dans l'Ado-

lescence... Sans y prendre garde, elle prépare l'être humain du XIX• siècle (nous sommes tous hélas dans la grande majorité des hommes du XIX• siècle) à accepter les changements énormes qu'apportera le monde moderne, et qui bousculeront toutes les croyances. S'il existe toujours, durant la même période, un courant conservateur qui s'attache essentiellement à l'aspect récréatif (avec les conquêtes spatiales, les guerres interplanétaires et les combats galactiques), une grande partie des chercheurs — les écrivains de S.-F. sont pour nous assimilables à des chercheurs — se préoccupe d'autres aspects encore inexploités et explore avec une fébrilité passionnée toutes les directions qui s'offrent à leur imagination. C'est désormais l'aspect le plus original de ce courant d'idées, et aussi le plus excitant pour l'esprit.

Et le troisième stade de la S.F. littéraire va découler de celui-ci : l'Age Adulte. Les écrivains, poussant à des frontières difficilement imaginables pour les non-initiés les limites du vagabondage de leur inspiration, sont parvenus à trouver des terrains de méditation aussi bien scientifiques qu'idéologiques, politiques que culturels, qui dans leur grande majorité et malgré leur apparence, rejoignent et recoupent bien des préoccupations contemporaines majeures.

SCIENCE-FICTION ET PREVISIONS

On a coutume de reconnaitre avec une condescendance amusée que Jules Verne avait inventé le Nautilus, le voyage interplanétaire et certaines utilisations de l'électricité avant la lettre Mais Jules Verne a fait vagabonder son esprit dans des limites fort restreintes et essentiellement PROBABLES : en fait, la probabilité seule l'intéressait. Au contraire, les écrivains contemporains de S.F. tiennent à ne s'imposer aucune limite. Désormais TOUT EST POSSIBLE... En d'autres termes, si les anciens se livraient à une tentative d'ANTICIPATION TECHNOLOGIQUE, la S.-F. actuelle désormais (dans son aspect le plus d'avant-garde) est essentiellement SPECULATIVE.

La S.F. est d'ailleurs forte de sa propre expérience. Dans ce domaine, la raison n'a pas d'importance : seule compte la LOGIQUE. C'est toujours l'IMAGINATION qui est dans le sens de l'Histoire, et c'est toujours l'AUDACIEUX qui modèle l'Avenir. Celui qui prédisait, à la fin du siècle dernier, que les automobiles ne pourraient pas dépasser les 30 km/heure parce que les conducteurs seraient écrasés par l'accélération émerge de l'oubli pour être la risée du monde moderne. Celui qui délirait à la même époque sur les voyages interplanétaires était le Vrai Précurseur.

Sans doute même les auteurs, lorsqu'ils envisagent le futur, font-ils preuve — outre d'un pessimisme général et caractéristique de notre époque de crise — d'une timidité étonnante ! Aucun écrivain de S.-F. n'avait vu la conquête de la Lune AVANT 1970 ! A plus forte raison, aucun n'avait osé imaginer que le premier pas humain sur notre satellite pourrait être vu instantanément — du moins à la SECONDE suivante — par... les deux tiers de l'humanité !

Je ne perds pas de vue mon objectif qui est d'établir un bilan du cinéma de Science-Fiction en fonction des ouvertures actuelles du genre littéraire ; mais, on en conviendra volontiers, ce long préambule est indispensable pour qui n'est pas rompu à la pensée spécifique de cette littérature et je voudrais, avant d'aborder enfin le sujet proprement dit, donner quelques exemples concrets.

Inutile de s'attarder sur le cas archi-connu de Cleve Cartmill qui, dans un récit paru aux U.S.A. en 1944, décrivait sans y prendre garde les expériences faites à la même époque à Los Alamos sur la bombe atomique, et sur lesquelles le secret était, bien sûr, jalousement gardé. Il s'agit d'un cas typique d'anticipation technologique qui est, nous l'avons vu, l'un des aspects les plus élémentaires de la S.F.

Le récit de Science-Fiction SPECULATIVE appelé ainsi par opposition à la S.F. RECREATIVE (caractérisée hier par le Space Opera et aujourd'hui par l'Heroïc Fantasy) est fondé sur un schéma de base bien établi : Il consiste à choisir une IDEE au départ ; puis à étudier cette IDEE et ses EFFETS dans tous les domaines, en en proposant une exploitation à la fois LOGIQUE et PAROXYSTIQUE. C'est sans doute à cause de cette technique très restrictive que les récits les plus caractéristiques de ce genre de S.-F. sont en fin de compte des Nouvelles. UNE idée de base ne suffit pas pour offrir la matière à un livre entier, et plusieurs idées superposées éparpillent la logique dans toutes les directions, tout en faussant les données par suite d'interactions possibles d'un élément choisi sur un autre. Prenons un autre exemple concret : « Les ordinateurs ne discutent pas » ; un récit remarquable écrit il y a une vingtaine d'années par l'écrivain américain Gordon R. Dickson. Cette histoire à la technique narrative très originale, se présente sous la forme d'un échange de correspondance logique entre ordinateurs, à propos d'un lecteur appartenant à un club littéraire. Ce dernier a commandé un exemplaire de « Kim » de Rudyard Kipling, et a reçu par erreur « Kidnapped » de Robert Stevenson... L'intéressé refuse naturellement de payer ; l'ordinateur du Club réclame, puis menace ; le lecteur s'entête ; un dialogue de sourds s'établit ; finalement, par suite d'une interversion de termes sur une carte perforée, le pauvre membre du Club se trouve emprisonné pour avoir KIDNAPPÉ Stevenson ! Or, renseignement pris — auprès d'un autre ordinateur, bien sûr — le nommé Stevenson est mort ! Et l'exécution capitale menace le lecteur indocile !... Bel exemple de délire absurde mais logique... Et les lecteurs français qui ont eu maille à partir avec certaines maisons d'éditions américaines rient jaune : car ce « dialogue de sourds » existe déjà ! Et ils ont la faiblesse de penser que leur mauvais anglais n'est pas le seul en cause !

La Prospective et les Sondages d'Opinions sont désormais des techniques coutumières de notre temps ; elles ne sont que des adaptations très « pratiques » de certaines idées lancées par des écrivains de S.-F. Il y a quelques années. En 1965, l'écrivain Norman Kagan, dans un récit intitulé « Votez Kafka ! », imagine une société américaine dans laquelle les sondages d'opinions ont acquis un tel degré de certitude qu'il n'est plus indispensable que les électeurs déposent un bulletin dans l'urne. Seule subsiste une Inconnue : la proportion d'abstentions et de bulletins nuls. Il est donc demandé aux Abstentionnistes, par un procédé simplifié, de voter symboliquement... Kafka. Et c'est par un processus absurde mais tout aussi logique que celui que nous venons de décrire que... Franz Kafka est élu président des Etats-Unis !...

VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE, de Henry Levin (1959).

EXPLORATION

Les thèmes abordés aujourd'hui par les écrivains contemporains offrent de très vastes perspectives : la supplantation de la race humaine par une race différente ; apres la colonisation des planètes, leur « ensemencement » ; interrogation sur le sens de l'histoire ; envahissement et dictature de la publicite ; enquetes policieres de demain ; évocations de mondes différents du nôtre, ou d'univers parallèles dans lesquels l'histoire a subi une « déviation » dans son cours par rapport a NOTRE Histoire ; la sexualité du XXI[e] siècle, à l'échelle cosmique ; le voyage sans retour vers les confins de l'Univers ; les problèmes psychologiques résultant de la constitution d'une colonie humaine errante partie pour un voyage de plusieurs siècles ; l'approche, par les Humains, du Grand Mystère de la Nature et de la Création ; et, pourquoi pas, la Rencontre avec la Divinité...

Entendons-nous : ce serait faire injure à la Science-Fiction que de vouloir cantonner son champs d'exploration à quelques thèmes de récits-types. Des sujets aussi éculés que les Robots, les Mutants, les rencontres avec des Extraterrestres, les dangers du Cosmos, les possibilités inconnues de l'homme et de la science sont chaque année entièrement renouvelés par un auteur qui leur insuffle un sang nouveau. Il existe même des écrivains inclassables, dont les œuvres ne peuvent se rattacher à rien de connu et de déjà répertorié, tel Theodore Sturgeon dont les célèbres ouvrages « Cristal qui songe » et « Les plus qu'humains » sont des sommets inégalés de l'Imagination humaine...

Au surplus, tenter de résumer en deux ou trois paragraphes un courant littéraire aussi complexe, universel, excitant, ouvert et riche que la S.F. est singulièrement présomptueux.

Quant aux dernières tentatives de la S.F., elles se situent dans un domaine déconcertant désormais pour qui n'est pas rompu aux méditations et aux extrapolations des écrivains spécialistes. Telle l'œuvre pour l'instant inachevée de Philip José Farmer « Le monde du fleuve » dans lequel tous les morts se retrouvent au bord d'un fleuve sur une planète inconnue, et qui met en scène un héros du nom de... Mark Twain, et bâtit une intrigue complexe entre des groupes ethniques dirigés par Jean-sans-Terre, Cyrano de Bergerac et... Hermann Goering ! Ou encore un récent ouvrage de Norman Spinrad ; il s'agit d'un roman d'Heroïc Fantasy écrit par un certain Adolf Hitler, et intitulé « Rêve de fer ». Adolf Hitler est, comme chacun sait, un Autrichien naturalisé allemand qui s'enfuit d'Allemagne juste avant l'avènement du communisme dans son pays, et se réfugia aux Etats-Unis, où il devint très vite un écrivain de S.F. très prisé par le public ; à l'aide de ses écrits, il a tenté de vulgariser des idées racistes et réactionnaires délirantes, ce qui est bien le propos de la S.-F. littéraire, faute de pouvoir appliquer ces idées dans la réalité !

Tel est le but de la S.F. aujourd'hui : proposer tout un schéma de pensée, toute une éducation qui bousculent sans ménagement nos habitudes de vivre et de raisonner. De « marginale » et « expérimentale », la S.F. est en passe de devenir la « littérature des Littératures », c'est-à-dire, par ses ouvertures d'esprit et les compétences exceptionnelles de ceux qui s'y illustrent, le seul domaine culturel capable de traiter valablement des problèmes posés par le développement accéléré de la technique et de la science.

Les véritables philosophes de demain seront nécessairement des scientifiques, car il est désormais impossible d'effectuer un choix idéologique sans une pleine connaissance de TOUT ce qui touche à notre existence. On mesure aujourd'hui quelle étroitesse d'esprit caractérisait des penseurs comme Sartre, Camus, Mal-

L'ILE MYSTERIEUSE, de Cyril R. Endfield (1960).

raux, qui furent les « éminences grises » de deux ou trois générations. Mais ces penseurs étaient du siècle précédent ; ne s'attachant qu'au seul aspect de l'existence qui leur semblait digne d'intérêt, et rejetant toutes les autres sans appel... C'est Jacques Bergier qui raconte cette anecdote : au cours d'une conversation avec Albert Camus, un écrivain scientifique lui lance cette boutade : « Vous savez, Sysiphe est vraiment un imbécile. Pourquoi n'utilise-t-il pas l'énergie dépensée par son rocher redescendant la montagne pour fabriquer du courant comme le fait couramment une chute d'eau ? » et Camus, incrédule, de demander : « On peut donc créer de l'électricité avec un objet qui tombe ? »

II - SCIENCE-FICTION ET CINEMA

Nous avons tenté de définir schématiquement les grandes étapes de l'histoire de la S.F. Le bilan cinématographique est bien loin d'avoir suivi cette riche évolution. Dans sa majeure partie, le cinéma, comme le grand public, en est resté à la seule première étape, celle de Jules Verne et de H.-G. Wells !

20 000 LIEUES SOUS LES MERS, VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE, LE MAITRE DU MONDE, L'ILE MYSTERIEUSE, etc : on le voit, Jules Verne est à l'honneur. LA GUERRE DES MONDES, LA VIE FUTURE, L'HOMME INVISIBLE, L'ILE DU DOCTEUR MOREAU, LA MACHINE A EXPLORER LE TEMPS : H.-G. Wells le suit de très près. Conan-Doyle arrive bon troisième : LE MONDE PERDU dont les versions ne se comptent plus (tous les succédanés de régions perdues où vivent des animaux géants de la préhistoire se rattachent à ce thème).

Mais à bien des égards, ces récits s'avèrent en fait de la fausse Science-Fiction ; « Le voyage au centre de la terre » ou « Le monde perdu » sont des romans d'aventures qui adaptent les exigences d'une intrigue traditionnelle à un décor plus spectaculaire. Et partant de cette optique de transposition, bon nombre de films semblables se trouvent démythifiés.

METROPOLIS, comme LA VIE FUTURE, sont des utopies politiques où l'accent est mis non sur l'évocation d'une société possible dans le futur, mais sur un conflit social qui offre des résonances très contemporaines. LA PLANETE DES SINGES est un sujet plus proche du conte philosophique que de la S.-F. Même LE JOUR OU LA TERRE S'ARRETA, au demeurant œuvre généreuse et considérée comme une réussite honorable du genre, n'est qu'un film politiquement « engagé » (pour son époque) et un film de S.-F. que les adeptes jugent un peu timide.

Une telle reconsidération des œuvres « d'anticipation » n'a rien d'un jeu intellectuel : elle est en fait imposée par l'esprit dans lequel sont traités les sujets par les cinéastes eux-mêmes ; durant plusieurs décennies, la S.-F. n'était pas considérée comme un genre suffisamment « adulte » pour mériter une transposition cinématographique au premier degré ; il fallait en quelque sorte « légitimer » l'entreprise ! Par des considérations philosophiques, politiques ou simplement commerciales ! Les différentes adaptations de la série des FRANKENSTEIN, toutes talentueuses soient-elles sont avant tout des intrigues aptes à une création d'atmosphère d'épouvante. L'HOMME INVISIBLE ou LES POUPEES DU DIABLE, de simples prétextes à truquages. Quant à THEM, TARENTULA, LA CITE PETRIFIEE, LA CHOSE SURGIE DES TENEBRES ou LE MONSTRE VIENT DE LA MER, ce sont aussi des prétextes à truquages assujettis à une symbolique politique par ailleurs singulièrement naïve...

Seule émerge de tout cela L'ILE DU DOCTEUR MOREAU, grave et convaincant conte allégorique, mais que les fanatiques refusent à associer à la S.F. !

LES SURVIVANTS DE L'INFINI, de Cyril R. Endfield (1960).

Si l'on se penche sur les films de voyages interplanétaires réalisés avant le voyage véritable terre-lune (LA CONQUETE DE L'ESPACE, 24 HEURES CHEZ LES MARTIENS, DESTINATION LUNE, etc.) ils font désormais figures d'évocations techniques banales, nullement excitantes, et sont destinés à disparaître très vite des mémoires.

Venons-en à des œuvres plus récentes et réputées dans le domaine qui nous occupe. LES OISEAUX ? De par la volonté d'Hitchcock, désirant pour quelqu'obscures raisons, édulcorer au maximum son propos d'intentions philosophiques ou prophétiques (1), ce n'est qu'un exercice de style par ailleurs fort brillant. Film expérimental encore (mais, lui, totalement raté), la bande de Roger Corman, L'HORRIBLE CAS DU DOCTEUR X : les intentions philosophiques restent à l'état embryonnaire. Quant au VOYAGE FANTASTIQUE, l'un des plus gros budgets réservé à un sujet de S.F., c'est un film effarant de naïveté, de conformisme et de conventionnel ; une simple bande d'espionnage à grand spectacle, dont l'intrigue fut visiblement bâtie à la hâte, sans esprit de finalité...

Parlons de films qui, aux dires des cinéphiles, constituent des réussites indiscutables du genre. Et tout d'abord LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE. Un film signé Howard Hawks. Cette fois, c'est du sérieux ! Le malheur est que si Hawks a réalisé quelques chefs-d'œuvre incontestables, c'est encore une fois un homme du XIX' siècle et qui — de son propre aveu — déteste la Science-Fiction ! Il s'ensuit que LA CHOSE est un film antédiluvien, ne retenant du beau récit de John W. Campbell, que le prétexte à création d'atmosphère et à suspense. Les savants du film agissent avec un manque de discernement singulier, et Hawks s'amuse à les ridiculiser encore plus en soulignant leur passion exclusive et stérile pour le mystère et l'inconnu : « Nous en avons fait des lourdauds, des gens à leur façon honnêtement voués à leur travail... » explique-t-il (2). Et Louis Marcorelles, commentant le film, ajoute en conclusion : « Il est plus important de vivre ; même si cette vie ne laisse nul souvenir et consiste en actions vaines et banales, que de connaître. La fin nous le précise : une amourette est une action de plus d'importance pour l'avenir de l'humanité que le progrès de la science ou l'information du public... » Cette analyse — par ailleurs très lucide — de ce film tant vanté le ramène à des proportions plus raisonnables (précisons toutefois que, dans l'esprit de Louis Marcorelles, il s'agit d'un commentaire laudatif !). Plus loin, Hawks précise : « J'ai acheté l'histoire qui n'avait que 4 pages (3), et nous mimes environ une semaine à la rédiger. » « La bête d'un autre monde », la longue nouvelle de John W. Campbell qui fournit la base des élucubrations de Hawks et de son collaborateur Christian Niby, est un... court roman d'une centaine de pages et qui demeure sans doute l'un des textes de S.-F. les plus terrifiants jamais écrits. L'être imaginé par Campbell est en effet un extraterrestre capable de se diviser et de s'introduire dans le corps et l'esprit d'autres êtres vivants sans modifier pour autant leur apparence extérieure ; et, de ce fait, dans la petite communauté perdue au cœur des solitudes glacées, la question se pose ainsi : « Qui a encore conservé son individualité, et qui est déjà un monstre ? ». Quelles possibilités cinématographiques s'ouvraient au traitement d'un tel sujet ! On ne peut que déplorer à sa juste échelle le traitement timide et prosaïque qu'en ont tiré le « grand » Hawks et son adaptateur...

(1) Et pourtant l'idée n'a rien de folle en elle-même : en mars 1974, à Graceham, dans le Maryland aux Etats-Unis, une invasion d'oiseaux (les experts ont évalué leur nombre à près de... 10 millions !) ont envahi la région, obscurcissant le ciel, saccageant les récoltes, tuant des animaux, semant la terreur parmi les humains (voir « L'Aurore » du 19 mars 1974).

(2) « Cahiers du Cinéma » n° 139 (janvier 1963).

(3) Sic !

Un autre film, adapté d'un bon roman de S.-F. subira un avatar à peu près semblable ; toutes proportions gardées cependant, car LES SURVIVANTS DE L'INFINI demeure une œuvre honorable de Joseph M. Newman. Et pourtant, le véritable sujet du roman original ne transparait nullement dans son adaptation cinématographique, à savoir : nous sommes sur une île déserte (d'où le titre original du roman et du film : THIS ISLAND EARTH — « Cette île, la terre ») inconscients de ce qui se passe dans le Cosmos. De ce fait, il se peut très bien que des extraterrestres se livrent en ce moment à une guerre intergalactique sans merci... et que nous n'en ayons nullement conscience !

Comme on le voit, le bilan est singulièrement négatif, pour l'instant !

En fait, plusieurs constatations s'imposent. En premier lieu, les films adaptés d'un roman de S.-F. considéré comme classique sont très rares. En second lieu, « l'esprit de S.-F. » authentique apparait plus souvent dans des séquences de durée limitée, empruntées à un film considéré comme de S.-F. Il semble bien que la grande majorité des cinéastes n'ait pas encore le « souffle » nécessaire pour maintenir le temps d'un film entier un tel esprit. Enfin, les quelques films que l'on me permettra de considérer comme les meilleures réussites de la S.-F. au cinéma, sont, dans la grande majorité, ... issus de scénarios originaux !

LES CLASSIQUES AU CINEMA

Quels sont donc les « classiques » de la S.-F. modernes portés à l'écran (Je rappelle que sont exceptés de cette classification toutes les séquelles de Verne, Wells et leurs contemporains) ?

« La rive incertaine », de William Sloane, porté à l'écran par Edward Dmytryk en 1941, sous le titre : THE DEVIL COMMANDS (avec Boris Karloff). Inédit en France.

« Le triangle à quatre côtés », de William Temple, porté à l'écran par Terence Fisher en 1952 (THE FOUR-SIDED TRIANGLE). Inédit en France.

« Le choc des mondes », d'Edwin Balmer et Philip Wylie, tourné par Rudolph Mate. Un sujet trop « raisonnable » ; une réalisation sans « punch » ; un film insignifiant.

« La révolte des Trifids », de John Wyndham (alias John Beynon), réalisé en 1963 en Grande-Bretagne par Steve Sekely. Une bande médiocre, paraît-il. De toute façon, inédite en France.

« Fahrenheit 451 » de Ray Bradbury, filmé par François Truffaut en 1966 : le roman de S.-F. et le film de S.-F. pour ceux qui détestent la S.-F. Rien ne subsiste des intentions novatrices d'un genre noble dans cette « banalisation » à l'extrême d'un sujet généreux certes, mais stérile et rétrograde. Monsieur Truffaut avait d'ailleurs, dix ans auparavant, exposé avec virulence ses conceptions concernant la littérature de S.-F. Dans un article célèbre pour sa légèreté et son étroitesse de vue, et intitulé, comme il se doit, « A bas la Science-Fiction ». Pourquoi un cinéaste qui avoue détester la S.-F. porte-t-il à l'écran un roman de Ray Bradbury ? L'amateur et le cinéphile se perdent en conjectures... (4).

« L'homme illustré » du même Bradbury, devenu L'HOMME TATOUE (pourquoi ?) en 1970 sous la férule de Jack Smight, est un ratage complet où ne subsiste que le jeu envahissant de Rod Steiger.

La même aventure est survenue à « Je suis une légende » de Richard Matheson, filmé une première fois par Sidney Salkow en 1963, sous le titre THE LAST MAN ON EARTH (inédit en France une fois encore), puis par Boris Sagal en 1971, sous le titre THE OMEGA MAN (LE SURVIVANT) : mais le sujet du roman (le concept de Normalité) se réduit à un vague prétexte d'aventures mélodramatiques assez convaincantes, mais très éloignées des intentions originelles de Matheson.

« Solaris », de Stanislas Lem, devenu un film par la grâce de Andrei Tarkovski, risque fort de décourager d'éventuels amateurs : lent, cérémonieux, ambitieux, trop allégorique.

« La dixième victime », de Robert Sheckley, filmé en 1965 par Elio Petri, est déjà en marge : un récit criminel futuriste, par ailleurs fort bien réalisé.

« Oms en série » de Stefan Wul, l'un des rares classiques de S.-F. français qui ait intéressé le cinéma, filmé par Topor et René Laloux sous le titre LA PLANETE SAUVAGE : mais le choix de sa technique (le dessin animé) le place en marge, d'autant plus que ce choix résulte trop évidemment du manque de moyens inhérent à la production française (5).

« Abattoir 5 », œuvre récente et étonnante de Kurt Vonnegut Jr, a fourni à Georges Roy Hill l'occasion de signer un film remarquable ; mais l'œuvre, par son aspect de délire onirique, mérite plus d'être classée comme une allégorie philosophique.

Quant à « Rosemary's Baby », d'Ira Levin, c'est devenu par la grâce de la caméra de Roman Polanski, un film extraordinairement envoûtant, mais la démonologie n'est pas de la S.-F...

« La mouche », une nouvelle étonnante de George Langelaan, filmée par Kurt Neumann en 1958, est encore une démonstration éclatante de ce que nous disions plus haut : la preuve que la S.-F. est avant tout une forme littéraire qui trouve sa pleine justification dans la nouvelle. De ce fait, le film est intéressant, mais exagérément étiré et perdant, dans sa volonté de tout éclaircir, de tout montrer, la force d'impact du texte d'origine. Et puis, tout cela est devenu un prétexte à scènes d'horreur (à signaler le choix de Vincent Price qui interprète paradoxalement dans le film un personnage rassurant !).

De toute cette laborieuse et décevante énumération, je citerai pour terminer les deux seuls romans de S.-F. qui, à mon humble avis, sont

(4) A propos de Ray Bradbury, précisons que, pour un grand nombre de fanatiques, cet auteur, dont l'œuvre est par ailleurs estimable, fait partie de ce groupe étroit d'écrivains « récupérés » par la littérature générale et suspects, de ce fait, pour l'appartenance de leur œuvre à une forme de littérature qui se voudrait universelle donc « sérieuse »... Situation inverse mais tout aussi suspecte, de celle d'un Aldous Huxley ou d'un George Orwell chez qui la S.-F. ne fut qu'une étape éclatante mais très discutable de leur production. En France, tel est le cas de Pierre Boulle (« La Planète des Singes », « Les Jeux de l'Esprit ») ou de Vercors (dont « Les Animaux Dénaturés » est un chef-d'œuvre tourné aux Etats-Unis par Gordon Douglas en 1970, sous le titre SKULLDUGGERY, et que nous verrons peut-être un jour en France, accidentellement).

(5) Le cas est équivalent à celui de la très vantée JETEE de Chris Marker, seul film, à ma connaissance, prenant pour sujet le paradoxe temporel, mais qui, par le choix de sa forme (roman-photos fixes) limite singulièrement son audience...

LA MOUCHE NOIRE, de Kurt Neumann (1958).

devenus de vrais films de S.-F. : « Les coucous de Midwich » de John Wyndham, avec la matiere duquel le Britannique Wolf Rilla réalisa le très étrange et envoûtant VILLAGE DES DAMNES. Et qui resta longtemps le seul film de S.-F. adapté d'une œuvre littéraire classique récente.

« Des fleurs pour Algernon », l'excellente nouvelle de Daniel Keyes, devenue un roman un peu étiré, a fourni à Ralph Nelson l'occasion de signer son meilleur film, une œuvre généreuse, humaine, sensible, chaleureuse, sortie en France sous le titre de CHARLY en 1969. Mais CHARLY est avant tout la tragédie vécue par un individu, le drame d'un amour impossible ; quant au raisonnement du livre sur les dangers de la « science sans conscience », il passe au second plan, ce qui est dommage...

LA S.-F. « ACCIDENTELLE »

S'il n'y a que très peu de films qui puissent prétendre être d'authentiques films de S.-F., on trouve en revanche dans un grand nombre de films, quelques séquences d'authentique S.-F. L'une des premières tentatives intéressantes demeure à mon avis la première demi-heure du RAYON INVISIBLE de Lambert Hillyer : un savant a inventé une machine qui permet de visualiser sur un écran, un événement survenu des milliers d'années avant notre ère ; et nous assistons, en « direct », à la chute d'un gigantesque météorite dans une région perdue de l'Afrique centrale. Une expédition est alors mise sur pied pour retrouver cet aérolithe géant dont la matière provoquera sur les humains des effets insoupçonnés. C'est à partir de là que la suite de l'intrigue laissera bien vite place, à cause de la présence des spécialistes es-terreur Karloff et Lugosi à un récit d'angoisse bien éloigné de la S.-F.

En 1939 sort un film français (eh oui !) qui me semble mériter de figurer ici comme l'une des rares incursions honorables de notre cinéma national dans le domaine qui nous occupe. Il s'agit de LA REVOLTE DES VIVANTS, réalisé par Richard Pottier, d'après un roman de Charles-Robert Dumas et Francis Didelot, « La machine à prédire la mort », adapté pour l'écran par Pierre Gilles et... Henri-Georges Clouzot. Le titre du roman délimite exactement le propos du sujet, et le scénario de Gilles et Clouzot étudie avec une rigueur et une logique inattaquables ce qui s'ensuivrait si une telle machine existait. L'idée de base poussée à sa limite logique aboutit à un cauchemar planétaire (fermetures d'usines et crises économiques sans précédents : l'œuvre présente plus d'une analogie avec les temps que nous vivons aujourd'hui, où nous prenons petit à petit conscience du déclin et de la mort de l'Occident). C'est parfois drôle, le plus souvent tragique, et même si l'ampleur du mouvement de panique général qui termine le film a du mal à convaincre, à cause de l'étroitesse des moyens mis en œuvre, il s'agit d'une œuvre profondément originale et qui mérite de sortir de l'oubli.

J'arrête ici une énumération qui pourrait sembler fastidieuse : à chacun de se livrer à pareils recensements suivant ses souvenirs personnels. On trouve quantité de séquences « perdues » dans un grand nombre de films fantastiques américains de l'âge d'or, bien que ces films soient a priori des bandes de terreur au prétexte soit légendaire soit scientifique.

LES GRANDS FILMS DE SCIENCE-FICTION

Venons-en enfin aux seuls films qui méritent d'être considérés comme d'authentiques et complets films de S.-F. La liste n'est pas grande... PLANETE INTERDITE est un titre qui, je pense, n'offre pas le moindre doute. Le premier film du genre à bénéficier d'un sujet original, intelligent (chose rare !) et passionnant, bien mis en valeur ; et réalisé avec des moyens suffisants : la destruction d'une civilisation hautement développée et qui disparaît totalement en une nuit

PLANETE INTERDITE, de Fred McLeod Wilcox (1956).

pour avoir découvert le processus de création de la pensée. Mais l'œuvre hélas n'est pas débarrassée des scories du cinéma américain des années 50 : militarisme, tendances réactionnaires, « humour » du plus mauvais goût...

La même année (1955), les Anglais, avec QUATERMASS EXPERIMENT (LE MONSTRE) de Val Guest, signent sans tapage intempestif l'un des chefs-d'œuvre du genre. L'œuvre est d'autant plus inquiétante que le postulat de départ est des plus vraisemblables : la maladie inconnue contractée par un cosmonaute dans l'espace... Excellemment interprété par un comédien à l'extraordinaire visage (Richard Wordsworth) [6], dissipant tout au long de ces 85 minutes de projection une inquiétude oppressante jusqu'à la dernière image, c'est une incontestable réussite. QUATERMASS TWO (LA MARQUE ou TERRE CONTRE SATELLITE), réalisé par le même Val Guest deux années plus tard, nous offre une intrigue tout aussi subtile et inquiétante, mais sur un thème plus ressassé : l'invasion de notre planète par des extraterrestres. C'est, depuis H.-G. Wells, l'un des thèmes les plus courants de la S.-F., et l'un des plus éculés. Le scénario de Nigel Kneale et Val Guest distille cependant une angoisse infiniment convaincante et soutient constamment l'intérêt.

LE METEORE DE LA NUIT, de Jack Arnold, qui bénéficiait d'un scénario de Ray Bradbury, fut un film raté sur le même thème. Mais la grande force du film de Val Guest, tout comme de son homologue américain de la même année INVASION OF THE BODY SNATCHERS (de Don Siegel) [7], est de substituer à la force aveugle et brutale des « marsiens » de H.-G. Wells, la subtile « pénétration » de l'esprit des humains par des créatures venues de l'espace. Il s'agit d'adaptations cinématographiques d'un thème revalorisé, dont le premier fleuron littéraire semble être « Marionnettes humaines », écrit en 1953 par Robert Heinlein.

Quatermass, savant décidément bien d'avant-garde et déjà personnage central des deux films précédents de Val Guest, sera encore le héros d'un autre film de S.-F. passionnément défendu par les amateurs : FIVE MILLION YEARS TO EARTH (en Angleterre : QUATERMASS AND THE PIT) LES MONSTRES DE L'ESPACE (8). A nouveau, à l'aide d'un scénario extraordinairement habile de Nigel Kneale, le film de Roy Baker remet en cause toute notre Histoire et balaie avec une belle désinvolture l'étroitesse de la vision anthropomorphique de notre Destinée. Il manque à ce film un peu plus d'ambition pour devenir une œuvre visionnaire authentiquement inspirée.

L'Ambition est le caractère fondamental du film suivant : 2001, L'ODYSSEE DE L'ESPACE, d'Arthur Clarke et Stanley Kubrick, « l'An I du Cinéma Futur », disait Pierre Billard. Le SEUL film de S.-F. fondé sur un scénario original PENSE véritablement dans l'ESPRIT de la littérature de S.-F. contemporaine. Vision grandiose de la Destinée Humaine. Voyages interplanétaires passés dans les mœurs. La condition de Robot et son conflit avec son (ou LE) Créateur. Et pour couronner le Tout, l'Apothéose : la Rencontre de l'être humain avec l'Extraterrestre inconcevable à notre Esprit Limité — c'est-à-dire DIEU... Le seul film universel, le seul film purement GENIAL de toute l'histoire du cinéma... représentée à l'écran par l'un de ses sous-genres n'est pas le moindre de ses paradoxes :

---

(6) A qui Hitchcock, toujours à l'affût de talent intéressant, confiera le rôle étrange de l'empailleur dans L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP...

(7) Dont le titre français, L'INVASION DES PROFANATEURS DE SEPULTURES, fut donné par des imbéciles qui n'avaient pas vu le film ou ne comprennent vraiment pas grand-chose au cinéma. Les « Body Snatchers » étaient les pourvoyeurs de cadavres des médecins d'Edimbourg au milieu du dix-neuvième siècle. Dans l'esprit du film de Siegel, les « Body Snatchers » sont des « Capteurs d'Ames »...

(8) SIC ! Une fois de plus concernant le titre français : un film où naturellement... aucun monstre ne vient de l'espace...

LA MARQUE, de Val Guest (1957).

LA POLITIQUE-FICTION

Que la S.-F. soit désormais quantitativement or, la POLITIQUE-FICTION répond particulièrement bien de nos jours aux nouvelles aspirations des masses, et, partant, du cinéma : la politisation systématique. Elle n'exige pas, de surcroit, une recherche de décors ou de truquages excessifs ; amalgamée aux préoccupations écologiques contemporaines, elle devient une source intarissable de scènes particulièrement excitantes bien que faciles : la mort d'Edward Robinson dans SOYLENT GREEN (SOLEIL VERT), c'est tout de même bien beau, et ça ne coûte qu'une transparence, quelques stock-shots de champs verts et de bords de mer propres (on en trouve encore), et un enregistrement de la « Pastorale » de Beethoven...

Et puis la Politique-Fiction répond aujourd'hui parfaitement à la vague « d'alarmisme » qui déferle sur le monde occidental.

La fin du monde a toujours exercé une fascination compréhensible sur les esprits. Les causes théoriques ont simplement évolué, se sont mises au goût du jour. Avant 1950, elles résultent tout au plus d'un accident cosmique mathématiquement improbable avant quelques millions d'années : LA FIN DU MONDE (1930) d'Abel Gance, LE CHOC DES MONDES (1950) de Rudolph Mate, procèdent de cet argument.

Mais à partir de 1950, Hiroshima hante les esprits : la fin du monde ne peut qu'être provoquée par un cataclysme atomique. La liste des films à s'inspirer de pareil argument est longue : les plus représentatifs sont LE MONDE, LA CHAIR ET LE DIABLE (1959) de Ranald Mac Dougall, LE DERNIER RIVAGE (1960) de Stanley Kramer.

Aujourd'hui, les hommes ont soudain pris conscience d'un danger encore plus imminent : le marasme, la famine, la surpopulation. Les hommes vont désormais s'entretuer pour un coin de terre encore cultivable ou une portion de ciel bleu : tel NO BLADE OF GRASS (TERRE BRULEE ; 1970) de Cornel Wilde, qui reprend curieusement le schéma de construction de PANIC IN YEAR ZERO (1963) de Ray Milland, en substituant tout simplement au déclenchement de la guerre atomique, la mort de l'herbe et de toutes les céréales sur la surface de la planète. Mais la menace atomique n'en est pas moins présente : elle constitue la « Solution Finale » des gouvernements pour massacrer sans mal la population laborieuse et sauver « l'élite » de l'extermination...

Fait étrange et remarquable, la Politique-Fiction, quel que soit le sujet qu'elle ait traité, n'a jusqu'à présent donné que des œuvres intéressantes, passionnantes, souvent remarquables. Le danger du fascisme toujours latent (SEPT JOURS EN MAI, 1963, de John Frankenheimer), le danger de l'escalade atomique et d'une possible défaillance du système de contrôle électronique (POINT LIMITE, 1965, de Sidney Lumet), et ce sommet : le plus réaliste, le plus vraisemblable, le plus terrifiant apocalypse de la civilisation occidentale, SOLEIL VERT.

La Politique-Fiction s'impose souvent dans des sujets très éloignés apparemment de ses préoccupations : telle la possible communication de l'homme et de l'animal évolué dans LE JOUR DU DAUPHIN (1973) de Mike Nichols.

LE REALISME FANTASTIQUE

Encore un sous-genre créé de toutes pièces par Louis Pauwels et Jacques Bergier au début des années 1960, et qui constitue déjà un genre cinématographique. Malheureusement, il n'a guère d'audience en France et la liste de ses tentatives est courte.

Il semble qu'il faille remonter à 1957 pour voir les deux premiers essais (tous deux inédits en France) : UNIDENTIFIED FLYING OBJECTS de Winston Jones, documentaire paraît-il fort passionnant sur les OVNIs, et THE SEARCH FOR

BRIDEY MURPHY de Noël Langley, sur le cas troublant de cette Américaine qui semblait, sous hypnose, se souvenir d'une vie antérieure en Irlande au siècle dernier.

Il faut ajouter à cela quelques séquences du très discutable MONDO CANE de Giovanni Giacopetti (1963), PRESENCE DES EXTRATERRESTRES (1973), de Harald Reinl, passionnante tentative malheureusement desservie par un manque de rigueur dans le choix des documents montrés, et surtout DES INSECTES ET DES HOMMES (1971) de Walon Green, seul documentaire à ma connaissance, donnant à penser à un autre agencement des choses connues (ce qui veut être l'ambition du Réalisme Fantastique) : à l'aide d'images réelles, terrifiantes, et fascinantes par leur réalisme, le cinéaste qui est aussi un savant anticonformiste, parvient à remporter notre adhésion à sa thèse : la possible supplantation sur la terre de l'humanité par la... civilisation des insectes !

Quant à la Bible du Réalisme Fantastique, « Le matin des magiciens », il était question d'une adaptation cinématographique il y a peu de temps...

VERS UNE NOUVELLE ECOLE ?

Depuis 1970, le genre semble avoir été relativement bien servi. Quantitativement du moins... Mais s'agit-il vraiment d'une rénovation ?

La Politique-Fiction est toujours à l'honneur. PUNISHMENT PARK de Peter Watkins est une brillante allégorie politique ; le prétexte futuriste, lui, est bien vite oublié. ORANGE MECANIQUE de Stanley Kubrick, de même, sacrifie l'évocation de l'avenir au profit de la réflexion sociologique.

T.H.X. 1138 de Georges Lukas. ZERO POPULATION GROWTH de Michael Campus, s'inscrivent très directement dans la perspective amère développée par « Le meilleur des mondes » d'Aldous Huxley (étrange que ce livre tant vanté n'ait jamais fait l'objet d'une adaptation filmique !) : les dangers de la famine et de la surpopulation ont fait prendre aux gouvernements des mesures radicales ; interdiction d'enfanter sauf dans des conditions très strictes. Le Futur a tué l'Amour... C'est également dans ce thème spécifique que se situe le LOGAN'S RUN de Michael Anderson.

Sur le thème voisin de la fin du monde après le désastre atomique, THE ULTIMATE WARRIOR (NEW YORK NE REPOND PLUS), de Robert Clouse, n'est qu'un thriller moderne sans grande originalité.

WESTWORLD (MONDWEST) de Michael Crichton, s'attache à un thème plus rare au cinéma : la révolte des robots. Mais une fois de plus, le thème s'efface derrière le traitement particulier que lui fait subir la vision du metteur en scène ; et l'essentiel du film devient une poursuite interminable se déroulant tour à tour dans un décor de western, un décor de film historique, un décor moderne. Le mélange des genres est intéressant sur le plan cinématographique. Il n'a qu'un rapport très ténu avec la S.-F.

Le trop vanté ROLLERBALL de Norman Jewison ne trouve sa raison d'être que dans une nouvelle formule de jeux populaires et sanguinaires. Une transposition nouvelle de l'agressivité naturelle de l'homme. Mais le film est médiocre. Mieux vaut encore revoir LES GLADIATEURS de Peter Watkins.

Finalement quatre films seulement se détachent de cet ensemble encore décevant...

THE ANDROMEDA STRAIN (LE MYSTERE ANDROMEDE) de Robert Wise constitue une subtile variation et un habile amalgame de S.-F. traditionnelle (une maladie venue de l'espace menace l'humanité), et de Politique-Fiction (des installations secrètes destinées à la guerre bactériologique existent aux Etats-Unis, à l'insu de la population [9]). C'est, tant sur le plan du propos que sur celui du spectacle ou du suspense, une réussite exceptionnelle de Robert Wise, un jalon honorable du cinéma de S.-F.

LES SOLEILS DE L'ILE DE PAQUES de Pierre Kast bénéficie d'un scénario particulièrement habile sur le thème de la rencontre de l'être humain avec l'extraterrestre inconcevable. Par malheur, ce qui aurait pu constituer une réussite mémorable du cinéma français de S.-F. est totalement indigeste à cause de la pauvreté des moyens, la médiocrité de l'interprétation, la platitude de la réalisation.

PHASE IV de Saul Bass est une grande réussite. Peut-être la plus grande depuis 2001, bien que son ton « intimiste » ne convienne guère à l'amplitude de son propos : la supplantation des humains sur la terre par une race de fourmis devenues intelligentes soit par une brusque mutation, soit par l'intervention d'extraterrestres qui usent de ce moyen pour faire disparaître la race humaine.

SILENT RUNNING de Douglas Trumbull enfin, est un film de S.-F. écologique intéressant, soigné, bénéficiant d'effets spéciaux convaincants (Trumbull fut le responsable des truquages de 2001). Mais l'odyssée de ce solitaire aux confins de l'infini laisse de marbre... Un sentimentalisme facile, symbolisé par le chant de Joan Baez, sclérose cette évocation luxueuse mais naïve.

CONCLUSION

Les auteurs de S.-F. sont au moins unanimes sur un point : une catastrophe effroyable nous attend au détour des ultimes décennies de notre vingtième siècle. Utopies pessimistes et rétrogrades ? L'optimisme aveugle n'a jamais sauvé personne. Le meilleur moyen d'empêcher un cataclysme est d'y penser et de tenter de le prévenir, si c'est dans les possibilités humaines. On parlait en 1950 du danger de la guerre atomique. C'est aujourd'hui un danger toujours présent mais... dépassé, « mineur » si l'on peut dire. Une épée de Damoclès encore retenue par une chaîne. Alors que l'autre danger, « naturel » celui-là, est déjà une épée en chute libre. La seule manière de l'éviter est... de s'écarter de sa trajectoire. Mais existe-t-il seulement un endroit qu'elle n'atteindra pas ?

Les sociologues, les écologistes sont unanimes : les menaces qui se profilent à l'horizon sont d'une telle amplitude que le nationalisme désuet ne parviendra nullement à les enrayer. Du fait de son étroitesse de vue. Ces menaces, quelles [illegible] surpopulation, d'abord. La politique des naissances ? Impossible à appliquer aujourd'hui avec des résultats efficaces, et

(9) S'agit-il d'ailleurs de « Politique-Fiction » ? Les maintes difficultés rencontrées par l'équipe de réalisation lors du tournage tendraient à prouver que de telles installations existent bel et bien !

L'HOMME QUI RETRECIT, de Jack Arnold (1957).

même dans le cas d'un succès immédiat, nous nous préoccupons du problème avec vingt années de retard. La pollution, la mauvaise utilisation des terrains fertiles, le gaspillage menacent le monde d'une famine telle que l'histoire n'en a jamais connu. L'eau potable manquera bientôt et nul n'est à l'abri des terribles épidémies qu'un manque d'hygiène provoquera immanquablement. Dans une interview accordée au quotidien « L'Aurore » le 27 mars 1974, le directeur du programme des Nations Unies, M. Maurice Strong confiait lui-même ses craintes qui recoupent étroitement celles énoncées plus haut. Quel visage revêtira le cataclysme ? M. Strong pense à une gigantesque épidémie. La nature, en fait, a toujours trouvé des solutions radicales aux problèmes insolubles.

Il est trop tard. La S.-F. spéculative, aidée par le cinéma, art populaire par excellence, aurait pu prévenir et par cela même augmenter nos chances... Les cinéastes, les scénaristes, les producteurs, sont à l'image de leur public, lâches et paresseux, vivant encore en pensée comme au Moyen-Age alors que nous avons déjà, en technique, dépassé l'Ere Atomique ! Mais les cinéastes, qui se plaisent à représenter l'Elite Pensante de notre société, nous donnent bonne conscience : ils ont amené, avec un entêtement de fourmi inintelligente mais laborieuse les réflexions politiques étroitement nationales au centre de nos préoccupations ; des préoccupations qui ne sont plus à l'échelle des dangers qui nous menacent. Nous pensons rééquilibre de la Justice, égalité des Chances, fraternité nationale... Mais la famine dans le monde fait soixante millions de morts en un peu plus d'un an (autant que la Seconde Guerre Mondiale)...

Nous nous inquiétons d'un mal de gorge alors que le volcan sur lequel nous vivons est déjà entré en éruption.

Roland LACOURBE

REQUIEM POUR UN FUTUR DEJA PRESENT

Dans sa soif d'aventures, n'ayant plus d'Ouest à conquérir, à la naissance d'une technologie qu'il croyait lui apporter la félicité, l'homme de la fin du XIX[e] siècle se tourna vers le ciel, les profondeurs des mers et le centre de la terre. Sous sa plume et son fusain d'abord, puis sous ses « sunlights », s'extériorisèrent ses rêves de toujours, bientôt dépassés par l'ascension d'une connaissance qui troublait son époque. Poussant plus loin sa témérité et l'imaginaire, il s'ouvrit alors les portes de l'espace et du temps, vers l'Incommensurable et l'au-delà de son règne. Une nouvelle forme d'expression était en train de naître : la Science-Fiction.

Et pendant un demi-siècle d'évasion et de merveilleux à la découverte d'autres mondes, de voyages à travers l'Impossible, de ballets interplanétaires, de romances fantastiques et de monstres antédiluviens, la Science-Fiction allait fourbir sa technique, définir ses règles et ses thèmes, élevant ses autels sur les fondements

d'une anthologie qui, au fil des ans, la consacrait (LE MONDE PERDU, 1925 ; METROPOLIS, 1926 ; LA FIN DU MONDE, 1930 ; FRANKENSTEIN, 1931 ; KING KONG, 1933 ; LA VIE FUTURE, 1936).

Liée au réel en ce qu'il représente de craintes et d'espérances, exutoire des hantises collectives, la Science-Fiction subit dans les années 50 sa grande première mutation, à l'image des créatures qu'elle a si souvent illustrées et qui l'inspirent encore. Elle devient le révélateur de l'époque qu'elle traverse, grossissant les traits des idéologies dominantes, de leurs angoisses, de leurs utopies, se faisant méditative à travers une médiumnité parabolique qu'ont développée des précurseurs inspirés comme Fritz Lang qui, s'il n'en est pas historiquement le créateur, n'en demeure pas moins le maître à penser de son architecture cinématographique. Si la prolifique production de ces années reste encore, en majorité, empreinte de la candeur stylistique des bandes dessinées, le changement s'opère dans des œuvres plus fortes sous l'impulsion d'une époque traumatisée par le péril atomique, la guerre froide, la chasse aux sorcières. C'est le règne des extra-terrestres, le mythe des envahisseurs, ceux venus du ciel : LA GUERRE DES MONDES, L'ATTAQUE DES MARTIENS, LE JOUR OU LA TERRE S'ARRETA, LES SOUCOUPES VOLANTES ATTAQUENT, LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE, LE METEORE DE LA NUIT... ou de ceux minant notre terre plus subtilement, plus profondément, de l'intérieur, en nous-mêmes : L'INVASION DES PROFANATEURS DE SEPULTURES, LE VILLAGE DES DAMNES. C'est aussi, sur des variations peu différentes, l'apparition de toute une théorie de monstres issus de radiations ou de déchets atomiques : TARENTULA, THEM, LE MONSTRE VIENT DE LA MER, ou, inopportunément, réveillés de leur léthargie : GODZILLA, LE MONSTRE DES TEMPS PERDUS, GORGO... descendants directs de KING KONG. Mettant à profit les hantises qui rongent la tranquillité de l'homme, le cinéma trouve en la Science-Fiction la forme spectaculaire d'un langage expressif et percutant, en même temps qu'un terrain idéal propre à dénoncer les valeurs menacées. Finies les intemporelles visions des univers galactiques d'antan où le merveilleux côtoyait l'imaginaire. La voûte stellaire s'assombrit sur la tragédie du devenir d'une humanité que « notre-siècle-heureux » enfante jour après jour. De rêve et d'évasion qu'elle était à son commencement, la Science-Fiction s'est faite l'instrument d'une parabole de masse, messagère humaniste aux accents prophétiques, régulatrice aussi, quasi physiologique, de l'équilibre de nos peurs.

A partir du JOUR OU LA TERRE S'ARRETA (et dans une certaine mesure LE DERNIER RIVAGE) va désormais se développer une constante thématique selon laquelle les risques d'un anéantissement ne viennent plus de l'extérieur mais de l'homme lui-même, de sa folie innée et des dangers d'une science qu'il ne contrôle déjà plus. Apprenti sorcier submergé par les forces qu'il déchaîne, il n'est plus le personnage crayonné que préfigure Mickey Mouse dans FANTASIA. Cette fois le masque tombe, dévoilant un visage, celui du docteur Jekill à qui Dieu-sorcier-créateur (le martien du JOUR OU LA TERRE S'ARRETA) offre encore une chance de salut, visage qui au fil des années se transforme en celui de M. Hyde, le vouant à sa damnation. L'INVASION DES PROFANATEURS DE SEPULTURES, LE VILLAGE DES DAMNES et LES DAMNES apportent à cet égard un éclairage subtil, suggestif, terrifiant, débouchant sur une finalité qui nous atteint en profondeur tant le propos qui s'y fait jour témoigne du danger, indiscernable mais réel, de notre propre peur à ce que chacun puisse être ce danger. Jusqu'aux pensées qui peuvent se muer en menaces lorsque la connaissance les domestique et les matérialise (PLANETE INTERDITE). Le champ clos de notre planète devient alors le terrain de prédilection de la Science-Fiction et, si celle-ci s'aventure encore quelquefois par-delà les étoiles, l'avertissement donné n'est guère plus enchanteur. L'homme ne peut — ni ne doit — atteindre la connaissance suprême, toute tentative en ce sens le vouant à se détruire lui-même. C'est la parabole de la pomme et de l'Eden où, cependant, tout peut encore renaître dans l'épanouissement des valeurs premières : l'amour régénérateur (PLANETE INTERDITE) ou la vie dans la virginité de son innocence (le fœtus de 2001 L'ODYSEE DE L'ESPACE).

Si, en arrière-plan, le kaléidoscope de l'imaginaire continue à dérouler les mouvements d'images futuristes aux nostalgies héroïques, la mélancolie désespérée qui perce, sous-jacente, commence sérieusement à ébranler l'optimisme qu'affiche encore parfois la morale du sujet. La véritable grande mutation de la Science-Fiction, qui n'avait jusqu'alors qu'adapté son visage, éclate justement en 1968 avec 2001 L'ODYSEE DE L'ESPACE qui va devenir l'élément fondamental de la transformation qui s'opèrera par la suite. En même temps qu'est ouverte la voie à des productions plus ambitieuses, donnant ainsi un regain d'intérêt à un genre qui suscite plus de réticences que d'enthousiasme, les traditions en usage sont remodelées et vont désormais s'inspirer directement des thèmes majeurs de l'actualité, s'appuyant sur une plausibilité qui fait frémir sans, toutefois, se couper complètement de leur enracinement mythique et religieux qui trouve là de nouvelles délimitations. Le spécticisme affiché de Stanley Kubrick quant à la survie de l'humanité « en raison des moyens de destruction qu'elle ne cesse d'inventer » (propos tenus à l'occasion de la sortie du film) devient le leitmotiv des années soixante-dix. A cette croisée des temps, où le passé ajoute ses hantises mythologiques, le miroir prophétique et philosophique de la Science-Fiction renvoie le reflet d'une conscience en lutte pour sa sauvegarde et traversée des douloureux errements d'un présent qui tente toujours d'établir une communication entre le Bien et le Mal, la Vie et la Mort, dans l'affirmation d'un futur condamné par l'héritage que nous lui léguons. Qui ne reconnaîtrait, en effet, dans ce qu'elle pressent, dans ce qu'elle illustre, sous ses travestissements qui ne sont que voiles, la crise de civilisation qui ébranle notre époque, le prolongement de nos préoccupations du moment dont les morceaux choisis sont : l'écologie, la pollution, la délinquance, la violence, le surpeuplement, le racisme, la mécanisation, quand il ne s'agit pas de la menace nucléaire. Désormais la conquête de l'espace, même aux accents du « Beau Danube Bleu », n'a plus rien de magique. L'anéantissement guette celui qui se risquerait dans le cosmos ou voudrait se mesurer aux dieux ; Robby, le gentil robot de PLANETE INTERDITE a fait place à des ordinateurs tout

puissants (2001...), aux cow-boys cybernétiques (MONDWEST, LES RESCAPES DU FUTUR) qui finissent par dominer l'homme (CERVEAU D'ACIER), à moins que celui-ci ne parvienne à se libérer de la machine qui le traque et le broie (DUEL).

La peur nucléaire garde sa terrifiante constance mais les données ont évolué. L'avertissement n'est plus de prévenir. L'inéluctable est arrivé. La « chose » s'est produite quelque part, en un temps que nos prudents historiens du futur se gardent bien de préciser. La planète n'offre plus que la vision cauchemardesque d'une terre ravagée. Quelques survivants, échappés aux radiations, hantent les ruines des villes désertes, traqués par de hideux mutants (LE SURVIVANT). Pour subsister, ils s'organisent en groupe d'autodéfense, recréent les cellules familiales ou tribales, reviennent aux structures médiévales, à ses hordes, à sa barbarie (NEW YORK NE REPOND PLUS, TERRE BRULEE, APOCALYPSE 2024) ou s'isolent dans l'aseptisation et la protection de leur science (ZARDOZ, L'AGE DE CRISTAL), ou encore dans les profondeurs terrestres (THX 1138), la rigueur de l'uniformité, du parfait, de l'immuable bannissant tout amour et toute vie réelle. Le cataclysme prive parfois la planète de sa continuité civilisatrice et l'esclave devient maître (LA PLANETE DES SINGES), variation philosophique en forme de fable sur l'échec de la civilisation dite avancée. L'anticipation écologique est plus récente. Préfacée par le conflit de l'homme et de la nature de DELIVRANCE, sur des propos auxquels nous sensibilise une réalité de chaque jour, elle dénonce la société face à sa nocivité chimique et scatologique qui conduit progressivement à l'empoisonnement de la végétation (TERRE BRULEE) ; la tragédie du surpeuplement — et de sa résultante la famine — avec ses crasseuses mégalopodes (SOLEIL VERT) que nos cités préfigurent déjà ; ou le danger bactériologique et ses conséquences (LE MYSTERE ANDROMEDE). Parfois aussi la nature prend sa revanche sur l'homme et lui envoie ses troupes (PHASE IV, LES INSECTES DE FEU). Les monstrueuses créatures d'antan font pâle figure en face du petit peuple souterrain qui nous observe et nous juge, s'organise et se structure, plus terrifiant que n'importe quel KING KONG par sa constante réalité. Il devient la miniaturisation de nos consciences, l'image schématique de l'exemple parfait d'une collectivité d'efficacité, de patience, d'intelligence, de sagesse et de tolérance. Quelle leçon de vie les petites fourmis de PHASE IV ne donnent-elles pas face à la puissance impuissante des ordinateurs. Voici définies les limites du règne humain après ses illusoires victoires de THEM et de QUAND LA MARABUNTA GRONDE. Prolongement de la suprématie simiesque de LA PLANETE DES SINGES, les nouveaux vainqueurs de demain se font à la fois nos gardiens vigilants et les garants de notre espèce. Et le couple se reforme, éternel et éternellement. La vraie science, celle de la Nature, reprend ses droits jusqu'à ce que les petits cafards incandescents de BUG, sortis en droite ligne de l'Ancien Testament, s'abattent sur la terre et viennent nous brûler les ailes des feux de l'Enfer, ou qu'on nous envoie les hordes d'oiseaux messianiques et hitchcockiens pour préserver de nos turbulences la pérennité du monde.

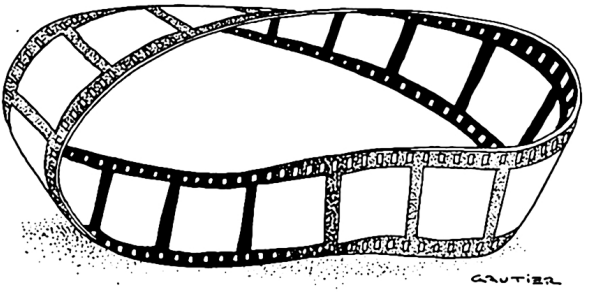
La fiction sociale et la fiction politique se rejoignent au carrefour de la folie de l'homme-pouvoir et de celle de l'homme-science (DOCTEUR FOLAMOUR). Sa rage utopique erre dans une société structurée, policée, étatique et conduit à la domination despotique et à l'asservissement d'un monde dépersonnalisé (FARENHEIT 451), où la violence devient l'exutoire de sa mainmise (ORANGE MECANIQUE, ROLLERBALL).

Ces lueurs apocalyptiques qui embrasent l'écran illustrent le processus de rejet de ce qui reste encore de conscience — ou peut-être de peur — face à la descente vers le Néant. Cet ultime réflexe de survie y fait libérer nos vices et nos malfaisances dans une tentative salvatrice et une volonté de nous préserver du point de non-retour.

La finalité de la Science-Fiction s'entrevoit alors sur un avenir à nouveau possible, sauvé par quelque héros (Charlton Heston, Sean Connery), ou bien revenu aux sources mêmes de la vie de son inspiration procréatrice (2001, ZARDOZ, L'AGE DE CRISTAL), ou encore se reconstituant en une civilisation embryonnaire, réformée au cours d'itinéraires symboliques (TERRE BRULEE, NEW YORK NE REPOND PLUS, LE SURVIVANT), régénérée dans une primitivitée à l'état brut, annonciatrice d'un nouveau départ tandis que fument encore les ruines d'une Atlantide s'enfonçant dans les flots purificateurs.

Cette espérance retrouvée vaut bien un peu d'angoisse ; cette vie encore permise, triomphante, vaut bien les cris d'alarme qu'une sagesse claironne en un alléluia rédempteur. La quadrature se referme en un cycle éternel sur l'espoir, la vie et la mort. Le négativisme superficiel se transforme en apologue d'espérance dans une plénitude de beauté et d'amour, loin de toute immortalité, de toute pré-science, dans la simple communication de l'homme avec lui-même en attendant de nouvelles folies... qui se dessinent déjà.

Jacques DURAND



5 JOURNALISTES (ET 2 RESPONSABLES) EN QUETE DE FILMS

cannes 77

GAUTIER

Marcel MARTIN : Tour du monde en 80 bobines * *Gérard LENNE :* Bulletin météo * *Raphaël BASSAN :* La Caverne d'Ali-Baba * *Olivier BARROT :* Retour à la mise en scène * *Max TESSIER :* Saint-Trop' Cannes * *Louisette FARGETTE :* « Mon vingt-huitième Festival... » * *Robert FAVRE LE BRET :* « Je suis consterné... ».

Ce XXX[e] Festival de Cannes avait les mêmes caractéristiques que les précédents en ce qui concerne l'origine géographico-politique des films :
forte représentation des grands pays producteurs occidentaux (Etats-Unis, Italie, France) et absence du Tiers monde : aucun film de cette zone,
ni dans la compétition ni dans les trois autres sections officielles.

Pourtant ces pays produisent des films valables et ils étaient honorablement représentés dans la Semaine de la Critique et dans la Quinzaine des Réalisateurs (voir plus loin mon « Tour du monde en 80 bobines »).

Le mauvais temps qui n'a cessé de régner sur Cannes
(voir le « Bulletin météo » de Gérard Lenne)
n'était pas étranger à la morosité générale : en réalité, le niveau moyen des films a été plutôt satisfaisant. Une constatation s'impose de manière évidente cette année : le Festival et la Quinzaine tendent de plus en plus à se ressembler, plusieurs des films présentés par celle-ci (je citerai au moins
LES ENFANTS DU PLACARD, NEUF MOIS et CEDDO)
étant parfaitement dignes de figurer dans la compétition ;
en l'absence des superproductions dont le Festival faisait naguère ses choux gras, les organisateurs ont dû se rabattre, bon gré mal gré,
sur des œuvres « intimistes » qui donnent un toute autre caractère à la manifestation.

On n'y croyait plus ! Les Soviétiques ont enfin compris
qu'ils avaient sans doute intérêt à proposer à Cannes

Page précédente, en médaillons : Omero Antonutti dans PADRE PADRONE, des frères Taviani, Sophia Loren dans UNE JOURNEE PARTICULIERE, d'Ettore Scola, Alberto Sordi dans UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT, de Mario Monicelli. La suprématie italienne...

Sur les deux pages. En haut : Shelley Winters dans UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT (Mario Monicelli), Shelley Duvall dans TROIS FEMMES (Robert Altman), une indigène de CAMINANDO PASOS... CAMINANDO (Federico Weingartshafer), Maya Komorowska dans CONTES DE

non plus des superproductions militaires, mais simplement des films de tous les jours : le bon accueil reçu par leur sélection, y compris le beau film de la Semaine de la Critique, devrait leur faire comprendre qu'ils ont eu raison, mais il est cependant regrettable qu'ils aient définitivement refusé l'admirable film de Tarkovsky, LE MIROIR.

Comme il est regrettable que les Polonais n'aient envoyé ni le dernier Wajda, ni le dernier Zanussi, jugés un peu trop « brûlants » à Varsovie : quand les bureaucrates vont-ils comprendre qu'un bon film ne fait jamais de contre-propagande ? Quant aux Tchécoslovaques, qui se plaignent d'être écartés du Festival depuis quatre ans, ils ne peuvent s'en prendre qu'à eux-mêmes si leur production actuelle est fort médiocre. Que n'ont-ils proposé le dernier film de Vera Chytilova, très discrètement présenté au Marché du Film...

Avec les années, le succès ne cesse de grandir : plus de 1.800 journalistes ont été enregistrés cette année (voir « Mon vingt-huitième festival », par Louisette Fargette, chef du service de presse) et les visiteurs de toutes sortes ont dû dépasser les 35.000 ! L'ouverture de la nouvelle salle Miramar a heureusement permis de décongestionner la grande salle du Palais et d'éviter les batailles rangées de l'année dernière. Mais il est tout de même évident qu'il y a inflation, celle des professionnels suivant d'ailleurs celle des films : avec soixante-sept longs métrages dans la compétition et les trois sections parallèles,

---

BUDAPEST (Istvan Szabo), Tatiana Papamoskou dans IPHIGENIE (Michael Cacoyannis), Hélène Catzaras dans SOLEIL DES HYENES (Ridha Behi).

En bas : David Carradine dans EN ROUTE VERS LA GLOIRE (Hal Ashby), Fernando Rey dans ELISA, VIDA MIA (Carlos Saura), Marcel Sabourin dans LE VIEUX PAYS OU RIMBAUD EST MORT (Jean-Pierre Lefebvre), Dennis Hopper dans L'AMI AMERICAIN (Wim Wenders), Carrara dans le film du même titre (Christian Paureilhe), Laurent Terzieff dans MALADIE MORTELLE (François Weyergans).

Il est rigoureusement impossible d'espérer tout voir. Trop, c'est trop !

Le palmarès a surpris tout le monde, y compris le Président
(voir « Je suis consterné... », par Robert Favre Le Bret).
La Palme d'Or aux frères Taviani pour leur magnifique **PADRE PADRONE**
couronne à juste titre ce que je considère personnellement
comme le meilleur film de la compétition mais la suite du palmarès,
incohérente, voire absurde, neutralise en quelque sorte le côté positif
de ce choix initial (inattendu, dans l'optique de Cannes)
d'un jury qui semble n'en avoir fait qu'à sa tête,
malgré les trésors de diplomatie déployés par Rossellini.

La nouvelle série parallèle, joliment intitulée « Le passé composé »
parce que consacrée aux films de montage d'archives,
nous a valu quelques trésors susceptibles de plonger les cinéphiles
et autres rats de cinémathèques dans la plus pure extase
(voir « La caverne d'Ali Baba » par Raphaël Bassan).
D'ailleurs les vrais amateurs n'ont pas lieu de se plaindre de ce festival :
si **LE CAMION** n'a pas suscité de transports, bon nombre de films manifestaient
un intéressant travail d'élaboration filmique
et une volonté méritoire d'échapper au simple « spectacle »
(voir « Retour à la mise en scène », par Olivier Barrot).

A Cannes, la fête est bien finie. Les « anciens combattants » du festival
commencent à raconter leurs souvenirs des fabuleuses réceptions
d'il y a dix ou quinze ans. L'atmosphère est plutôt au « business »
et à la boulimie pelliculaire, ce qui ne veut pas dire qu'on s'ennuie
(voir « Saint-Trop' Cannes », par Max Tessier).
Encore que la grève générale et les manifestations syndicales sur la Croisette
aient fait toucher du doigt la futilité profonde de cette parade au bord du gouffre,
la mort du cinéma étant plus que jamais à l'ordre du jour
des conversations et des colloques. Mais la relève du public est dès maintenant
assurée puisque Sonika Bo, comme chaque année depuis trente ans,
a fait salle comble avec les écoliers de Cannes

La veille de la clôture, on a trouvé dans les coulisses
une bombe qui devait exploser à minuit et demi : comme disait le poète,
« Nous l'avons en dormant, Madame, échappé belle ! »

Marcel MARTIN

● **PALMARES OFFICIEL**

PALME D'OR : **PADRE PADRONE** de Paolo et Vittorio Taviani (Italie).
PRIX D'INTERPRETATION FEMININE (ex aequo) : Shelley Duvall dans **TROIS FEMMES** de Robert Altman (U.S.A.) ; Monique Mercure dans **J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE** de Jean Beaudin (Canada).
PRIX D'INTERPRETATION MASCULINE : Fernando Rey dans **ELISA, VIDA MIA** de Carlos Saura (Espagne).
PRIX DU JURY A LA PREMIERE ŒUVRE : **THE DUELLISTS** de Ridley Scott (G.-B.).
PRIX DE LA MEILLEURE PARTITION MUSICALE : Norman Whitfield pour **CAR WASH** de Michael Schultz (U.S.A.).

COURTS METRAGES

PALME D'OR : **LUTTE** de Marcell Jankovicz (Hongrie).
PRIX SPECIAL DU JURY : **DI CAVALCANTI** de Glauber Rocha (Brésil).
HOMMAGE POUR L'ENSEMBLE DE SON ŒUVRE : Peter Foldes, récemment disparu.

● **PRIX DE LA FIPRESCI**

(Fédération Internationale de la Presse Cinématographique)
PADRE PADRONE de Paolo et Vittorio Taviani (Italie).
NEUF MOIS de Marta Meszaros (Hongrie).

● **PRIX DU JURY ŒCUMENIQUE (ex aequo)**

LA DENTELLIERE de Claude Goretta (Suisse).
J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE de Jean Beaudin (Canada).
Le Jury décide de placer hors-concours **LA BIBLE** de Marcel Carné dont il salue les qualités esthétiques et la fidélité au texte et à l'inspiration bibliques.

● **PRIX DE LA COMMISSION SUPERIEURE TECHNIQUE (C.S.T.)**

CAR WASH de Michael Schultz (U.S.A.).

1 LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGT BOBINES

Partons vers l'Est, comme Philéas Fogg. LES INDIENS SONT ENCORE LOIN, nous dit la Suissesse Patricia Moraz. En effet. Les beaux visages d'Isabelle Huppert et de Christine Pascal éclairent ce film qui captive sans convaincre : œuvre très personnelle, sans aucun doute, mais qui a quelque chose de totalement gratuit, comme un exercice de style, comme un « essai » psychologique. Et soudain je me prends à penser que cette histoire de la fuite suicidaire d'une adolescente sonne juste, que c'est fragile et arbitraire comme une histoire vraie. Le film de Marianne Ahrne, SI LOIN, SI LOIN, a lui aussi la palpitation des choses vécues, mais comment savoir : la réalisatrice refuse de nous livrer son secret mais on sent dans son film une hantise très profonde, et typiquement suédoise, du « cauchemar climatisé ».

La Hongroise Marta Meszaros n'est plus une débutante : elle fait preuve d'un *métier* éblouissant et d'une connaissance du cœur humain qui impressionne. Après son admirable ADOPTION, NEUF MOIS n'a peut-être pas la même qualité d'émotion mais c'est un tour de force d'intelligence dramatique. Et Lili Monori est une prodigieuse comédienne, l'incarnation d'une adolescence moderne dont la soif d'absolu me remplit d'admiration et, tout à la fois, me glace d'effroi. Le retour de Vera Chytilova, après huit ans de silence, est une nouvelle bien sympathique : dans son JEU DE POMMES, on retrouve bien l'auteur des PETITES MARGUERITES, mais un ton en dessous, avec un rien d'amertume et de lassitude. Indiscutablement, le cœur n'y est plus...

VINGT JOURS SANS GUERRE, d'Alexei Guerman, est une très bonne surprise, une de ces hirondelles solitaires venues récemment — voir LA PRIME — d'un possible printemps soviétique. La guerre mondiale est vue de l'arrière, d'une Tachkent hivernale qui n'a rien de féerique, *de l'extérieur* pourrait-on dire, sans tambours ni trompettes, mais avec une puissance d'évocation et une beauté plastique à couper le souffle. Et l'on a pu voir, discrètement projeté au Marché du film, l'un des bons films polonais de cette année signalés par notre correspondant (n° 58) : C'EST VRAI QUE ÇA COGNE DUR ICI ? de Marek Piwowski, excellent « thriller » qui met en question les méthodes policières dans la lutte contre le banditisme ; techniquement, c'est du cousu-main, idéologiquement, c'est du genre forte tête.

LES NOCES DE ZEIN, du Koweitien Khaled Siddik, n'a pas la simple rigueur de son premier film, LA MER CRUELLE, mais des qualités plus spectaculaires qui peuvent lui faire encourir le reproche de donner dans le pittoresque et des effets de style qui peuvent le faire accuser de coquetterie : mais il raconte avec brio une histoire brillante, celle de l'« idiot du village » qui épouse la plus belle fille. Ma foi, c'est sympathique et drôle, et plastiquement c'est superbe. Le mythe et la mystique chinois en prennent un sale coup dans CHINOIS, ENCORE UN EFFORT POUR ETRE REVOLUTIONNAIRES, de René Vienet, ex-maoïste qui brûle aujourd'hui ce qu'il a hier, je suppose, adoré avec la même frénésie. Le commentaire est du style des bulles de « Hara-Kiri » et du ton des rubriques de « Minute ». L'auteur semble être un bon connaisseur de l'histoire chinoise et il est difficile de contester les faits qu'il évoque mais son interprétation politique est lamentable tant elle vole au ras des rizières. René Vienet, encore un effort pour être marxiste !

LE MEURTRIER DE LA JEUNESSE, meilleur film japonais de 1976 d'après les critiques locaux, est un coup d'essai (de Kazuhiko Hasegawa) qui vaut un coup de maître : le récit, d'une froideur très bunuélienne, d'un double parricide (un fait divers réel) qui témoigne par l'absurde du « mal de vivre » d'une certaine jeunesse d'après 68. Le réalisateur force sur le sang, sur le son, sur le jeu pour créer la *distance* par rapport à l'atrocité et à la « fureur de vivre » : il y réussit superbement. UTAMARO, d'Akio Jissoji, évoque la figure du célèbre graveur dans un film aussi mouvementé qu'un « karaté » mais aussi sérieux qu'un pamphlet politique : c'est la liberté d'expression d'aujourd'hui qui est mise en cause par la répression exercée contre l'artiste d'hier.

HARLAN COUNTRY USA, c'est le récit, en détail et en direct, d'une grève de mineurs dans le Kentucky. Barbara Kopple a filmé pendant des mois les péripéties de cette dramatique affaire : les « jaunes » qui mitraillent les piquets de grève, les discussions avec les représentants du patronat. C'est, crûment exposé, l'envers du décor américain et c'est un document exemplaire. ETNOCIDIO aussi : le second film de Paul Leduc (REED : MEXICO INSURGENTE) est quelque chose comme L'HEURE DES BRASIERS du Mexique. Les Indiens de la vallée de Mezquital ont servi, depuis toujours, de chair à pâté et de chair à canon : l'ethnocide a succédé au génocide et leur sort ne s'est pas amélioré, ce dont le documentaire de Leduc témoigne avec un sang-froid et un courage stupéfiants.

PRATA PALOMARES, du Brésilien André Faria, réalisé en 1970, sélectionné en son temps par la Semaine de la Critique et qui n'avait pu être présenté pour raisons de censure, nous arrive finalement bien tard. Trop tard. Ce film d'agitation frénétique et vociférant, inspiré par l'esprit de guérilla, tombe malheureusement à plat aujourd'hui : on y voit plus que le désordre intellectuel et l'utopie volontariste. Le Bolivien Jorge Sanjines échappe de justesse à ce reproche (il y était tombé avec son film précédent, L'ENNEMI PRINCIPAL) en suggérant à la fin de son brûlant HORS D'ICI ! des solutions plus immédiatement envisageables que le recours aux armes : construire en commun des maisons pour les Indiens dépossédés de leurs terres, par exemple. Et la volonté didactique reste chez lui fondamentale. L'Argentin Nicolas Sarquis met lui aussi la lutte pour la terre, l'éternel affrontement des possédants et des « possédés », au centre de LA MORT DE SEBASTIAN ARACHE ET SON PAUVRE ENTERREMENT, un beau film plein de vent, de sable, de violence, de rêve.

Avec CEDDO, Ousmane Sembene poursuit sa réflexion sur la culture africaine, plus précisé-

ment sur l'animisme, qu'il préfère à l'islamisme et au catholicisme, importés par les conquérants. Ridha Behi (Tunisie) tire à boulets rouges dans SOLEIL DES HYENES contre un autre type d'importation, celle des touristes, où il voit une pollution plus insidieuse mais non moins inquiétante. Le continent africain est toujours une proie et ces deux cinéastes dénoncent les convoitises, le premier placidement, le second au pas de charge.

Marcel MARTIN

2 BULLETIN METEO

Si le Festival de Cannes se passait à Paris, on l'appellerait Festival de Paris, et ce ne serait plus la peine de détourner les vers fameux pour réciter, comme cette année :

« Cannes pleure autant qu'il a plu
Mais plaira-t-il encore autant qu'il a plu ? »

Croisait-on quelqu'un sur la Croisette (la Croisette, c'est là où l'on se croise : un point d'étymologie enfin éclairci !) qu'il se lamentait incontinent, d'humour aussi maussade que le temps : le Festival 1977 était ennuyeux comme la pluie.

C'est vrai, à cela près que la pluie n'a rien d'ennuyeux. Ce qui est ennuyeux, c'est le soleil, ce globe imbécile, dardant, désséchant et calcinant. La pluie, au contraire, c'est la vie, la surprise incessante et clapotante de tout ce qui coule et qui ruisselle, c'est le thème de l'eau, de la fécondité et de la naissance, c'est le changement et la métamorphose perpétuelle. C'était donc un compliment involontaire. D'ailleurs, si c'est bien le cinéma que nous aimons, qu'y a-t-il à regretter le soleil ou les soleils (sun-light) des projecteurs à mondanités, des réceptions et des galas. Que le palmarès nous ait déçus, attristés (pour Alberto Sordi, qui vit s'envoler l'occasion unique d'une consécration si méritée), indignés (par le mépris de la mise en scène que signale l'absence d'Angelopoulos), amusés (par le ridicule d'un prix musical pour la soupe soul de Schultz), n'a finalement qu'une importance à la mesure de celle que nous lui accordons. Si c'est un pas de plus vers la déconsidération du palmarès, de la compétition et de ses trafics, bref de ces affaires d'argent, nous n'allons pas en pleurer.

Nous n'allons pas pleurer, non plus, mais peut-être nous révolter un peu contre une ségrégation de plus en plus insupportable, celle que les clitoridocrates de choc ont fait régner sur la Croisette. Le reproche ne s'adresse pas à des cinéastes importants, comme Chantal Akerman, Patricia Moraz et Coline Serreau, dont les films ont indiscutablement marqué Cannes 1977, mais à l'évident sexisme systématique de celles qui ont accablé de sarcasmes les films qui avaient

Louisette FARGETTE : *" Mon vingt-huitième Festival..."*

« Cette année le service de presse a enregistré environ 1 820 personnes (journalistes presse, radio, T.V. et photographes), dont quelque 400 Français, ce qui représente une augmentation de 30 % par rapport à l'an dernier. Sur ce nombre, il n'y a que 65 invités français et 130 invités étrangers, les autres étant seulement accrédités. Encore ai-je dû refuser beaucoup de demandes que je ne considèrais pas comme sérieuses. On me reproche d'accepter trop de monde, mais dites-moi sur quels critères je puis fonder mon choix dès l'instant où le Festival est une manifestation internationale ouverte aux journaux, aux radios et aux télévisions du monde entier ? Il y a des journalistes et des organes d'information dont l'importance est évidente mais, pour les autres, je dois me fier à mes informations.

La nouvelle salle Miramar (430 places) a permis de décharger la grande salle du Palais et d'éviter les attentes et les bousculades. J'y avais mis en priorité la presse quotidienne et des journalistes sérieux, mais certains se sont plaints d'y avoir été concentrés comme dans ce qu'ils ont appelé un « ghetto ». Je suis habituée aux récriminations, c'est mon 28e festival, mais tout de même...

Le Palmarès a déclenché une tempête dans l'état-major du Festival.

En effet, la décision du jury est inexplicable. La Palme d'Or au film des frères Taviani c'est parfait, mais il méritait tout autant le Grand Prix Spécial du jury, qui aurait eu autant d'impact. Et il y avait suffisamment de films qui méritaient le Prix de la Mise en Scène : Wenders, Cacoyannis, Altman, Angelopoulos. C'est un palmarès déconcertant, ce qui explique qu'aucun officiel du Festival n'ait paru sur scène lors de la remise des prix.

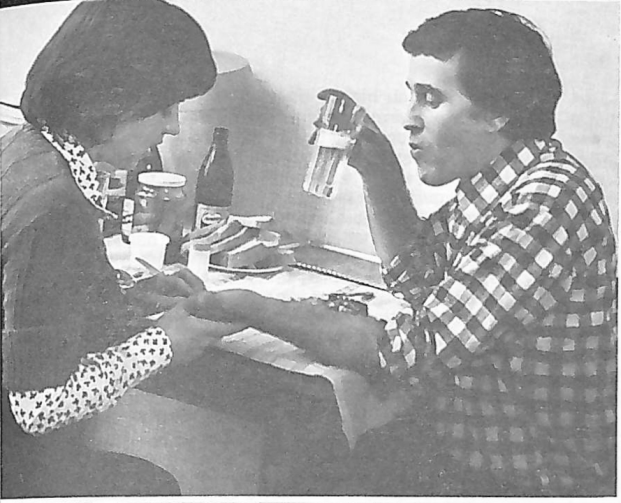
Quel est le budget du Festival ?

Il est impossible de le chiffrer exactement, mais il doit tourner autour de 6 millions, fournis par le C.N.C., le département des Alpes-Maritimes et la ville de Cannes.

On parle du départ de M. Maurice Bessy.

Oui, il est atteint par la limite d'âge. C'est dommage car il a joué un rôle considérable, par exemple en créant les séries parallèles : L'AIR DU TEMPS, LES YEUX FERTILES et cette année LE PASSE COMPOSE. Par ailleurs, c'est vrai qu'il y a maintenant trop de films et qu'il est impossible de tout voir. Mais Cannes est vraiment le meilleur festival du monde, et sans doute le seul qui compte... »

Propos recueillis par
Marcel MARTIN



En haut : NEUF MOIS, de Marta Mészaros, PADRE PADRONE, des frères Taviani ; au milieu : LES CHASSEURS, de Theo Angelopoulos ; en bas : LES ORPHELINS, de Nikolay Goubenko, J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE, de Jean Beaudin.

le seul tort d'être réalisés par des hommes. Que diable, il y a bien des films d'hommes cette année qui se sont distingués ! Et ce n'est pas un péché majeur si, comme celui de Scola, et surtout celui d'Altman, ils ne donnaient pas de leur personnage une image idéalisée, édifiante et monolithique.

Comme disait l'autre, nous vivons des temps bien singuliers. Quant au temps, ce temps lourd et couvert d'orages désirés qui n'éclatent pas, c'est plus que jamais un symbole. L'année prochaine sera peut-être la « bonne année ».

Gérard LENNE

3 LA CAVERNE D'ALI BABA

Se poser la question dans le cas d'un festival « multidisciplinaire » comme Cannes où environ 500 films sont proposés dans toutes les sélections et hors sélections au cinéphile glouton, de la plus ou moins bonne qualité de l'ensemble ne peut avoir de sens que pour les gens appliqués qui se bornent à voir les deux films quotidiens présentés en compétition officielle au grand Palais ; pour les autres, les plus curieux, le festival apparaît comme un vaste texte qu'il s'agit de décrypter et d'analyser selon ses options et ses choix propres.

Comme il est assez difficile de parler de tout et surtout de bien délimiter un plan d'approche logique et global, j'ai choisi de partager mon travail en quatre parties qui s'éverturait à signaler en brèves rubriques certains films du « marché » et aussi à analyser un phénomène spécifique : le film de montage et le document social dont de très nombreux échantillonnages nous ont été présentés dans le cadre des manifestations annexes de compétition à savoir essentiellement : « L'air du temps » et « Le passé composé ».

Le Marché du film, apparu historiquement avant les autres manifestations « parallèles » (Semaine de la critique, Quinzaine des réalisateurs, etc.) a comme but principal celui de servir de support commercial à un certain nombre de films en principe non sélectionnés (mais des films sélectionnés peuvent, afin de trouver de nouveaux acquéreurs, y repasser) et dont les producteurs, profitant de la fête cannoise qui réunit un nombre considérable de professionnels, veulent proposer au choix d'éventuels acheteurs. Le Marché du film est devenu célèbre au début des années soixante-dix par le fait qu'il programmait des films porno à une époque où ils étaient encore interdits dans les salles d'exploitation commerciales, or, phénomène curieux, depuis que ces films circulent librement dans les circuits normaux (pardon, X...) ils se voient interdits de « séjour » (ou presque) à Cannes. Puisque nous avons commencé notre parcours en évoquant les vissicitudes du cinéma érotique, restons-y et signalons quelques films s'y rattachant plus ou moins. Un seul hard-core (il y en a eu à peu près une dizaine) mérite d'être mentionné, il s'agit du dernier film de Lasse Braun (auteurs du célèbre PENETRATION) : BODY LOVE bâti sur le mode de la confession « didactique » qui met essentiellement en situation une femme racontant en détail son viol à son ami et une autre femme (plus loin dans la narration) expliquant à un homme qui la désire le plaisir particulier qu'elle tire de la soumission de sa partenaire à la volonté de ses soupirants, qu'elle ne satisfait jamais elle-même. Film sur la frustration et ses fantasmes, BODY LOVE, n'apporte rien de nouveau aux produits du genre si ce n'est des qualités professionnelles certaines chez le réalisateur. Michaël Pataki dont nous avions déjà vu l'académique LES YEUX MORTS DU DOCTEUR CHANEY (Paris Fantastique/Ecran 58) nous a présenté une version rose du conte de « Cendrillon » : CINDERELLA qui se laisse voir sans ennui à cause de son aspect burlesque et irrévérencieux (la bonne fée est interprétée par un noir très cabotin) ponctué de chansons et de pastiches qui font de ce film un genre de « nudie musical ». Signalons deux œuvres d'Extrême-Orient à titre de curiosité. Il s'agit d'un film de Hong-Kong : CONFESSION OF A CONCUBINE de Yang Chun et du film japonais de Ikuo Sekimoto : LE GENERAL DE L'EMPIRE DES SENS qui n'a de commun avec le film d'Oshima que la présence de l'actrice Eiko Matsuda et la castration d'un « Shogun » par un amant trompé. Ces deux films jouant sur l'exotisme tant géographique qu'historique (ils se présentent comme des témoignages sur les mœurs traditionnelles de l'Orient) nous signalent par contrecoup, dans une démarche opposée à celle escomptée initialement (le plaisir des « connaisseurs »), la condition bestiale qui était faite à la femme dans ces douces contrées où gynécées et chambres de torture faisaient toujours bon ménage. Deux œuvres enfin proposaient une série de réflexions adultes sur la sexualité : CAMBIO DE SEXO (CHANGEMENT DE SEXE) film espagnol de Vicente Aranda qui nous situe avec une grande pudeur le problème de la transexualité, évoquée par le biais d'un mélodrame parfaitement maîtrisé par la jeune actrice Victoria Abril dont l'aspect androgyne s'avère des plus troublants ; et enfin pour clore ce chapitre signalons le dernier film de Vilgot Sjoman (JE SUIS CURIEUSE) TABU qui tente de faire une synthèse a posteriori, venant se placer après tous les soi-disants libéralismes en matière de sexualité, des divers combats menés par ces « minorités » pour, d'une part s'assumer et pour d'autre part, tenter de trouver un discours unitaire de revendication à leurs luttes. Le film de Sjoman s'avère être d'une grande richesse, tant formelle que sociale et thématique et il serait dommage que les distributeurs français manquent une telle occasion de faire connaître une œuvre aussi complète au public.

A la limite du film érotique et du film fantastique THROUGH THE LOOKING GLASS de Jonas Middleton nous offre de curieuses variations sur le narcissisme fantasmatique et sur la frustration sexuelle ; les éventuelles références à Lewis Caroll apparaissent plus à titre de ficelles dramatiques qu'à celles de repères culturelles en harmonie directe avec l'ensemble du projet du réalisateur.

Trois œuvres émanant de trois personnalités assez connues dans le domaine du fantastique

contemporain : BLUE SUNSHINE de Jeff Lieberman, THE DEMON de Larry Cohen et MARTIN de Georges Romero, nous ont proposé d'intéressantes options sur l'inscription des mythes et des phénomènes paranormaux dans une problématique sociale assez pertinente. Dans le premier film ce sont les médicaments et leurs abus qui sont à l'origine du surgissement de la violence et du « fantastique », dans le second les doctrines irrationnelles s'avèrent être à la base d'une suite de meurtres ; un certain nombre de maladresses et d'incohérences viennent affaiblir la crédibilité (interne au genre) de l'ensemble et c'est bien dommage. Le film de Romero, bien supérieur à THE CRAZIES, ce film mythique tant attendu et si décevant, est une parabole sur le vampirisme conçu comme une nécessité sociale, une révolte individuelle contre la violence ambiante dans laquelle vit et étouffe le jeune Martin ; des images oniriques tenant le rôle de contrepoint plastique font de MARTIN un film assez attachant.

Dans THE INOUGAMY FAMILY, le dernier « rejeton » de Kon Ichikawa, le fantastique n'intervient qu'accessoirement comme moteur de l'action (les héritiers d'un riche défunt s'entretuent pour s'approprier l'héritage) relevant surtout du grand guignol. Citons enfin un curieux film yougoslave : LE SAUVEUR de Krsto Papic dont l'action se situe dans les années trente et qui nous montre, en parallèle avec la montée du fascisme, la métamorphose des notables de la ville en hommes-rats qu'un courageux justicier, grâce à un produit révélateur élaboré par un savant complice, arrivera à démasquer et à détruire ; ce film est par ailleurs intelligemment construit et merveilleusement photographié.

Passons maintenant aux témoignages sociaux moins directement liés à une problématique de genre et commençons par le film britannique MOON OVER THE ALLEY de Joseph Despins qui, débutant sur le mode léger de la comédie musicale, débouche bien vite sur des réalités sociales bien plus sordides. Le film met en situation les pensionnaires d'un petit immeuble tenu par une Allemande : des vieillards, des adolescents, des chanteurs se trouvent pris dans un étrange tourbillon de violences tant institutionnelles qu'individuelles (la bande de délinquants qui agresse sauvagement le vieillard et deux jeunes gens) et c'est leur force de caractère et leur endurance qui nous sont dépeints. Le troisième âge est le thème central du film polonais de Ryszarda Szekala, SOFIA, qui nous fait partager quelques jours de la vie d'une vieille femme très peu conformiste qui refuse la compagnie de ses semblables pour aller faire de la figuration et pour servir de modèle à des élèves des beaux-arts ; un retour inattendu dans la famille de sa fille lui fera cependant prendre conscience de sa situation de « gêneuse » et c'est seule qu'à la fin elle ira passer les fêtes du réveillon ; film sensible et attachant, anti-démagogique au possible, SOFIA, est à mon avis une œuvre maitresse du jeune cinéma polonais et j'aimeral que de tels films soient plus souvent présentés lors des semaines nationales, dont la dernière, celle d'avril au Grand-Palais, n'a brillé que par sa fadeur et son sens de la démission (un seul film en effet était situé de nos jours). De Yougoslavie nous est parvenu le dernier film de Mathias Klopcic, LE VEUVAGE DE KAROLINA ZASLER, qui représente à mes yeux un des réquisitoires les plus violents entrepris contre la mentalité rétrograde de la gent masculine dans un village d'une république socialiste. Bafouée, trompée, violée presque par un grand nombre de ses voisins, Karolina Zasler veut toujours se montrer bonne et compréhensive, tout le monde en profite et la méprise et ceci

Robert FAVRE LE BRET : *"Je suis consterné..."*

« Je n'ai jamais donné mon opinion depuis trente ans, mais cette année je suis tellement consterné que je ne peux pas m'empêcher de me rallier à l'avis de l'ensemble de la presse et même du public. Ce palmarès m'apparaît quelque peu incohérent et encore j'emploie des mots assez doux. On peut être étonné que les deux films, par exemple, qui ont reçu le meilleur accueil, qui ont fait l'unanimité, je dis bien l'unanimité dans la presse, ne soient pas au palmarès. L'un y est, si, par le biais d'une interprétation féminine. Là, je suis fort contrit car c'est important, un palmarès.

Or, vous savez que nous nous sommes toujours efforcés, à Cannes, et je l'avais pourtant dit aux jurés, d'harmoniser l'art et l'industrie. C'est-à-dire qu'il faut donner des récompenses aux films purement artistiques, mais aussi aux films qui sont susceptibles d'atteindre une très large audience. C'est une façon comme une autre de sauver le cinéma. quand même que si les jurés avaient suivi Je crois que cette fois-ci on n'en a pas du tout tenu compte. Je le déplore. Je dois dire Roberto Rossellini, le palmarès eût été tout autre et aurait correspondu à ce que nous attendions en fin de festival où vraiment on a présenté de très bons films.

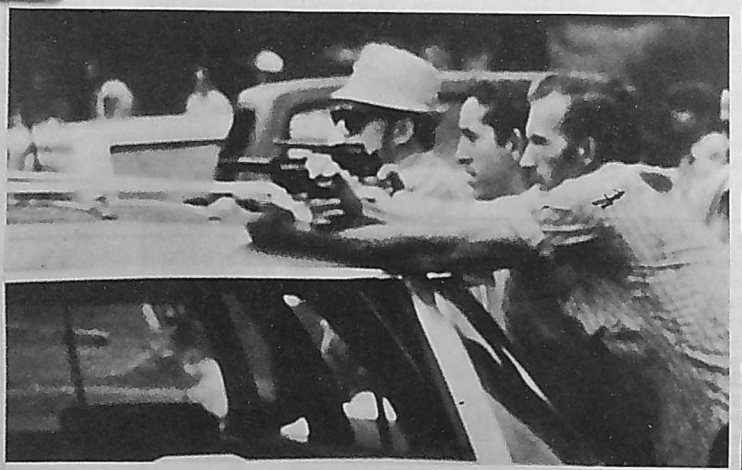
Quelles conséquences peut-on en tirer ?

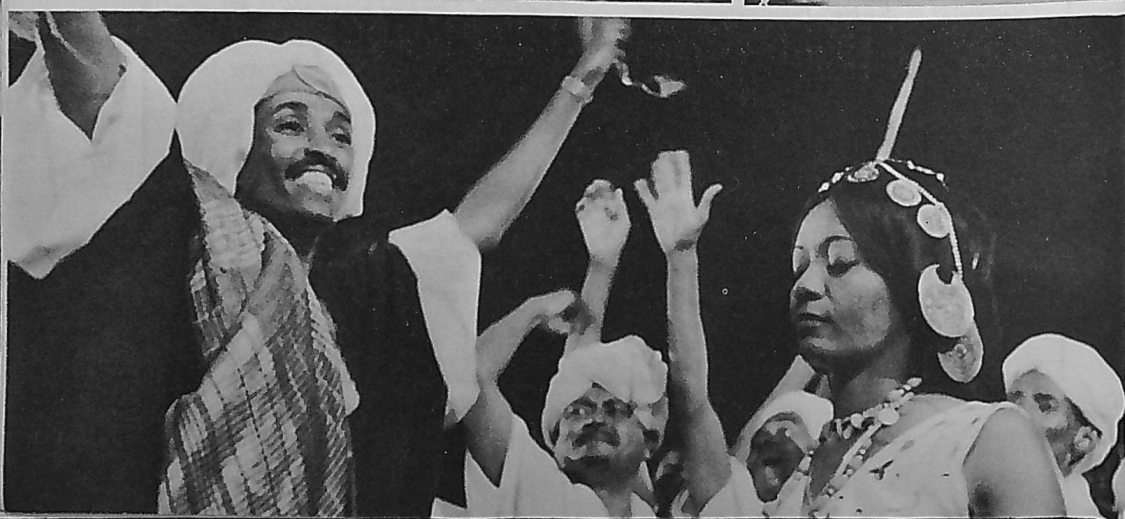
Deux conséquences. La première, je me demande si nous allons maintenir la compétition et je m'étais déjà posé la question il y a deux ou trois ans, mais ce palmarès va peut-être m'amener à prendre la décision — je vais la soumettre au conseil d'administration — de ne plus faire de compétition. Finalement vous savez, il y a à Cannes 1 800 journalistes où représentants des télévisions du monde entier... Quand un film est de qualité, c'est une plate-forme publicitaire absolument exceptionnelle et je me demande s'il y a besoin d'un palmarès qui peut fausser cette réputation.

La deuxième conséquence, c'est que si nous maintenons la compétition, alors je peux vous le promettre, il y aura un jury, mais uniquement de professionnels. Les amateurs éclairés, maintenant, je m'en méfie. »

Déclarations à André Halimi, reproduites dans « France-Soir » du 3 juin.

En haut : CEDDO, de Sembene Ousmane, THROUGH THE LOOKING GLASS, de Jonas Middleton ; au milieu : HARLAN COUNTY U.S.A., de Barbara Kopple, LE MEURTRIER DE LA JEUNESSE, de Kazuhiko Hasegawa ; en bas : LES NOCES DE ZEIN, de Khalid Siddik.





continue de plus belle après la mort de son mari. La jeune femme sombre dans l'alcoolisme et la dépression et finit par se suicider en se faisant brûler vive et ce qui paraît le plus impensable c'est que personne ne semble avoir rien compris, tout le monde met son acte sur le compte de son déséquilibre psychique, sans en chercher le moins du monde les origines. Quelques productions ont apporté une certaine contribution à l'histoire, ainsi le film hollandais de Fons Rademakers, MAX HAVELAAR, qui met en scène un jeune gouverneur idéaliste envoyé dans une colonie asiatique et qui s'efforce d'améliorer le sort désastreux des autochtones, mais Rademakers insiste trop sur l'oppression que les chefs locaux font subir à leurs sujets et pas assez sur les origines coloniales de cet état de fait.

UN ROLE ETRANGE, film hongrois de Pal Sandor, nous dépeint la situation ambiguë dans laquelle est obligé de vivre un ancien partisan après l'écrasement de la révolution de 1919, c'est-à-dire travesti en femme, afin d'échapper aux poursuites gouvernementales ; un climat étrange à la limite de l'onirisme nous démontre qu'il y a plusieures manières de traiter des questions sociales et politiques. C'est à travers la biographie du peintre et graveur japonais, Utamaro, qu'Akio Jissoji dans UTAMARO'S WORLD (artiste qui fut déjà l'objet d'un film de Mizoguchi en 1946 : CINQ FEMMES AUTOUR D'UTAMARO, et dont une galerie parisienne a récemment présentée une très pertinente exposition) nous signale par la répression aveugle qui s'abat sur le peintre et ses amis, écrivains et penseurs, en provenance des autorités impériales qu'ils gênaient par leur indépendace d'esprit (nous sommes au XVIII' siècle), les atteintes graves à la liberté d'expression que font peser tous les gouvernements sous les prétextes les plus fallacieux ; les œuvres d'Utamaro sont brûlées pour obscénité, alors que ce sont des motifs plus politiques : la remise en question de toute une culture aliénée et « mercenaire », qui en sont la cause. Trois démarches enfin se dégagent de ce panorama par l'originalité de leur écriture. Il s'agit d'abord du film allemand de Hans-Christov Stenzel, C'EST LA VIE RROSE, hommage irrévérencieux et parodique à la personnalité de Marcel Duchamp par l'intermédiaire d'un fiction mettant en scène une jeune fille « Rosy Sélavy » qui débarque de nos jours à New York et affronte par le recours à un certain nombre de jeux (les échecs, mais aussi le sexe) divers personnages : artistes, hippies, psychiatres, etc., qui sont autant d'archétypes de l'Amérique moderne et finissent par la tuer : ce film constitue une métaphore des plus claires sur l'étroite parenté qui existe entre le travail « artistique » et le combat social. Dans RIDDLES OF THE SPHINX les réalisateurs britanniques Laura Mulvey et Peter Wollen ont essayé d'établir un discours et une forme en harmonie matérielle avec leur projet : la genèse d'un nouveau formalisme essentiellement « féministe » ; ainsi à des éléments narratifs, la vie d'une femme demeurée seule après le départ de son mari, viennent se superposer des images abstraites et des références psychanalytiques résultant d'un travail dont la spécificité se situe sur le terrain du langage même.

Citons pour terminer le lyrique et pessimiste film français de Jean-Louis Daniel : TROTTOIR DES ALLONGES qui exprime à travers une fable noire sur le sexe et l'argent, toutes les frustrations et les déceptions de la jeunesse actuelle ; un film qui nous rappelle, toutes proportions gardées (contexte socio-politique différent), le A BOUT DE SOUFFLE de Godard, une génération plus tard.

Le film de montage et le document social ont acquis ces dernières années une grande importance tant au niveau du témoignage sociologique (c'est dans le domaine sexuel : HISTORY OF BLUE MOVIE et politique : HOLLYWOOD ON TRIAL qu'ils se sont avérés les plus pertinents) qu'à celui de l'élaboration de « projets historiques » comme LE VOYAGE DES COMEDIENS et LES CHASSEURS d'Angélopoulos qui se sont nourris, pour la transcender, à la source des documents filmés. Nous avons choisi pour clore cet article de signaler trois expériences très riches au niveau d'une meilleure et plus juste appréhension de divers phénomènes socio-culturels majeurs du vingtième siècle. D'abord le cinéma, art moderne par excellence, était évoqué à travers l'histoire d'un pays et de ses créateurs totalement ignorés chez nous : l'Australie, par les deux moyens métrages de Joan Long : THE PICTURES THAT MOVE (des origines à 1920) et THE PASSIONATE INDUSTRY (jusqu'à 1930... pour compléter ce chapitre un très bon film de fiction, THE PICTURE SHOW MAN, produit et écrit par la réalisatrice des deux documents, a été présenté au Marché du film). L'aspect tant économique qu'esthétique de cette production nationale nous était révélé notamment par de judicieux points de repères (apparition des premières actualités filmées en 1914, premiers dessins animés en 1917, etc.) ainsi que par des considérations d'ordre plus général : problèmes de censure, invasion du territoire australien par le cinéma américain, etc. Nous pouvons voir donc à travers ces deux films comment on occulte une cinématographie nationale que l'on redécouvre avec étonnement de nos jours. C'est à l'histoire d'une autre forme de négation, celle des gens de couleur, que nous a convié le film de Ray Hubbard, BLACK SHADOWS ON A SILVER SCEEN qui nous montre grâce à d'abondants extraits de films de fiction allant du début du siècle à PINKY (1949) d'Elia Kazan, l'image que le cinéma américain a tenté de donner des noirs, images de servitude et de racisme qui culminent avec NAISSANCE D'UNE NATION (Griffith 1914). Mais le réalisateur a eu le mérite de faire figurer à côté de certains films progressistes blancs, comme l'œuvre de Kazan déjà citée, de très nombreux passages des films du pionnier noir, Oscar Michaux qui, dès 1919, a tenté d'imposer, non seulement à ses semblables, mais aussi aux autres Américains une vision plus juste des possibilités créatrices des gens de couleur.

Sexualité, fantasmes, histoire se sont donc donné rendez-vous dans cette vaste caverne d'Ali Baba qu'est le festival de Cannes et ceci nous a permis de situer et de préciser un certain nombre de constantes sociales, thématiques et esthétiques qui tournent autour de deux axes principaux : le travestissement de l'histoire par les divers régimes et Institutions qui s'en sont réclamés et l'insécurité et l'angoisse des individus qui découlent de cet état de fait, et sur ce plan, on peut affirmer que Cannes s'est avéré riche d'enseignements.

Raphaël BASSAN

4 RETOUR A LA MISE EN SCENE

Ce qu'il y a au cinéma de plus malaisé à cerner par l'écriture, c'est ce concept abstrait de mise en scène. Allez expliquer par exemple en quoi sont admirables les westerns d'Anthony Mann et médiocres ceux d'Andrew Mac Laglen sans recourir à la description littéraire de ce que l'on voit mais en tentant au contraire de mettre le doigt sur la spécificité cinématographique de ces films : l'articulation des séquences entre elles, l'architecture de chaque scène seront manifestes à la table de montage, théoriques dans un article de revue. Aussi est-ce un peu une gageure que de tenter de justifier ce sentiment qu'à Cannes, cette année, se sont affrontés en compétition les films *mis en scène* et les films *mis en place*. Quelques exemples pris dans chacune de ces catégories, pourtant (1).

Les films mis en place ne sont pas forcément de « mauvais » films, mais seulement des œuvres dans lesquelles l'auteur ne prend pas parti, qu'il ne le sache ou ne le peuve. LA DENTELLIERE m'en paraît l'archétype, d'autant plus probant que dans ses précédents films, Goretta avait su organiser l'espace. Là, rien : que dire, une fois qu'on aura souligné les prestations de deux comédiennes, échappatoire tentante devant l'indigence. Un scénario mince n'explique pas tout ; les séquences s'enchaînent sans surprise, cadrant platement l'évolution des acteurs. Morceaux convenus, morceaux de bravoure jalonnent le déroulement de l'histoire, l'émotion ne vient que de ce qui est dit, jamais de la façon dont ce qui est dit est manifesté, sauf peut-être dans la scène finale qui oblige littéralement à l'apitoiement puisque, accablée, l'actrice, pour la première fois, fait face à la caméra.

Même sentiment avec LE TAXI MAUVE. On passera sur l'ineptie de l'intrigue pour convenir de ce que la réalisation a cette fois de réactionnaire dans la mise en valeur systématique de grossiers effets d'acteurs, Rampling et Ustinov notamment. Les situations ne sont jamais fortes par elles-mêmes, les conflits réels n'existent pas : seules comptent les attitudes toutes conventionnelles des personnages, femme-irrésistible-provisoirement-domptée, écrivain-qui-a-beaucoup-souffert. Dès lors indispensables, musique romantique et « belles images » complètent l'ensemble.

On pourra faire une constatation de même ordre avec un film supérieur quoique également dépourvu de parti pris de mise en scène, BOUND FOR GLORY d'Ashby. S'il est très logique que David Carradine occupe très largement l'écran, il est moins normal qu'il le monopolise dans un récit où ce dont il s'agit, c'est autant du combat mené par Woody Guthrie que de son cheminement personnel. Le point de vue du metteur en scène demeure unilatéral, et ne s'intéresse qu'à un protagoniste particulier, d'où la faiblesse de certaines scènes pourtant prévues comme fortes, celle de la tempête de sable en particulier.

A l'opposé, les metteurs en scène. Altman d'abord, dont TROIS FEMMES apparaît comme la continuation d'un prodigieux travail d'écriture. Ce ne sont plus les acteurs qui sont en cause, encore que dans ce registre les Américains devancent largement les Français, mais l'art de l'organisation de l'espace, la vérité des intervenants qui fascine : singularité des lieux (cette prodigieuse ouverture sur la piscine où pénètrent des vieillards, ce bar semi-abandonné dans un désert imprécis), authenticité des personnages les plus secondaires (le livreur de Coca, les sœurs jumelles), générosité d'un découpage qui donne aux comédiens toute latitude d'expression par l'utilisation de la longue séquence ou du plan-séquence, et les fait « jouer » loin du cadre rigide de la composition et du métier. Le montage (editing) chez Altman n'est pas un coupage (cutting) mais une mise en ordre du temps, génératrice de sens.

Chez le Scola de UNE JOURNEE PARTICULIERE, le souci d'architecture est aussi grand encore que plus maniéré. Mais la préciosité relative des cadrages, le recours maximal au plan-séquence (la première scène, qui montre Sophia Loren réveillant successivement tous ses enfants), correspondent à un parti pris que n'aurait pas désavoué le Lang de l'époque de Weimar. L'Italie fasciste, c'est un style de constructions, un genre de littérature, une exaltation de la voix et du geste, bref une spécificité d'expression que Scola a voulu rendre au cinéma. Si ce qui est montré, c'est là aussi, avant tout, un travail d'acteurs, ce qui est entendu par la radio c'est le monde, mis en relation dialectique avec les acteurs. Le son appartient alors autant à la mise en scène que l'image.

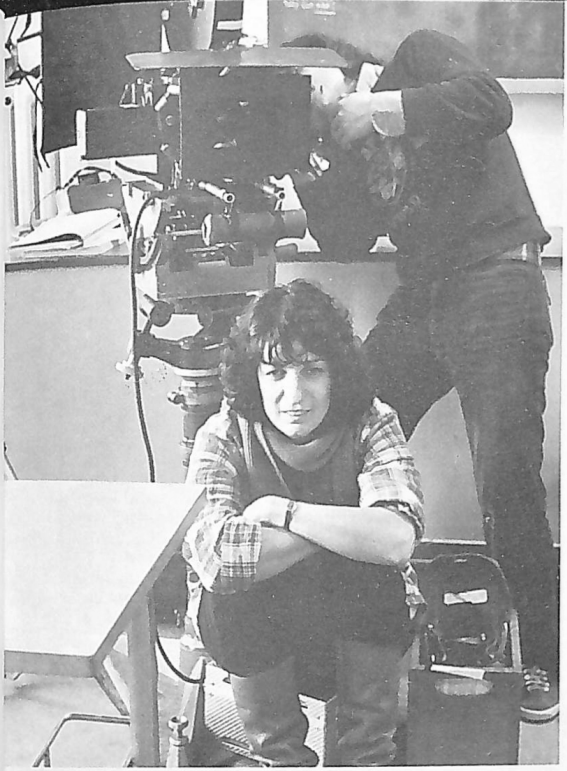
Quant à PADRE PADRONE, il poursuit l'œuvre de dialecticiens, de montreurs de l'histoire entreprise par les Taviani. On est ici dans une perspective à la fois didactique et romanesque (cf. Rossellini), l'enseignement provenant de la fiction. D'où une mise en scène des plus simples, des plus « globales », cadrant les personnages dans leur environnement, ignorant les coups de mots et leur mise en valeur par le gros plan. Au contraire, le mouvement, toujours, le progrès. Jamais l'effet, mais les faits.

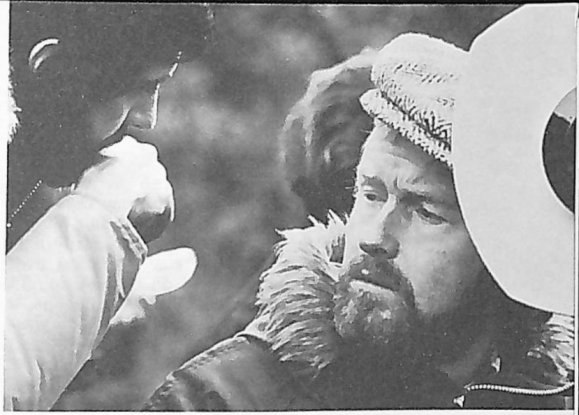
Olivier BARROT

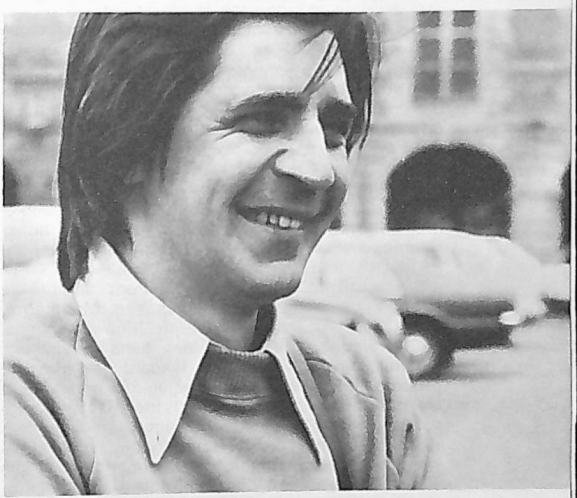
(1) On trouvera par ailleurs dans ce numéro la critique de quatre des films-exemples cités ci-dessous.

5 SAINT TROP' CANNES

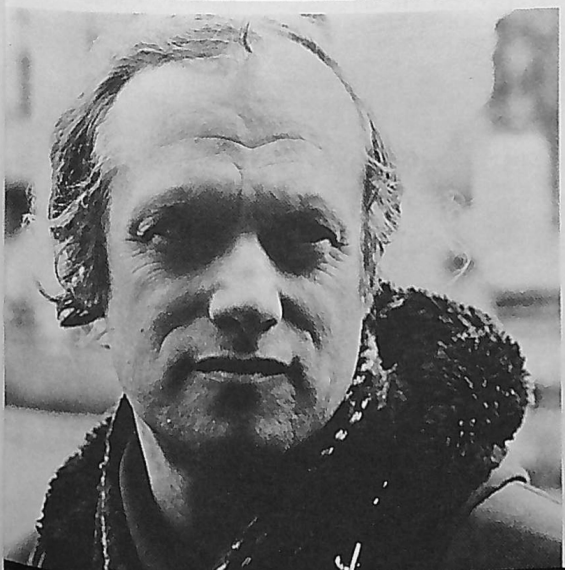
Une fois de plus, Cannes s'est déroulé sous le signe « trop » : trop de films, trop de gens, trop de « stress », trop... Chaque année, on se jure de ne plus s'y faire prendre, et chaque année, on revient vérifier si ce n'est pas « pire » que l'an passé, avec dix ou vingt mille badauds supplémentaires en prime. On vitupère, on critique, on vomit, mais on y va. Cannes, c'est un peu







En haut : Patricia Moraz (réalisatrice de LES INDIENS SONT ENCORE LOIN), Ridley Scott (DUELLISTES) ; au milieu : Nicholas Ray et Samuel Fuller acteurs dans L'AMI AMERICAIN, Jean-Pierre Lefebvre (LE VIEUX PAYS OU RIMBAUD EST MORT) ; en bas : Jean Troell (BANG !), Theo Angelopoulos (à droite) (LES CHASSEURS).



comme ce crachoir des saloons de western, où tout le monde crache effectivement, en évitant soigneusement de viser à côté.

Cette année encore, chacun se livrait à son petit jeu favori, dans le périmètre sacré compris entre le Palais des Festivals, le Blue-Bar, la nouvelle salle du Miramar (déjà trop petite pour les séances uniques), et la rue d'Antibes, avec ses délicieux embouteillages du Star et des six nouvelles salles « Ambassades », auxquelles le vieil Olympia des pornos de minuit a fait place par souci de rentabilité : versons une larme... Les uns, donc, s'occupaient des films arabes et africains (avec un bonus pour OMAR GATLATO de l'Algérien Merzak Allouache, où la satire recouvre de graves problèmes, et pour le magnifique CEDDO d'Ousmane Sembene, son meilleur film avec XALA), les autres des films de jeunes, ou des films de jaunes, des premiers films ou des dernières œuvres des vétérans, sans parler, bien entendu des films de femmes, sans quoi on ne pourrait pas contester Cannes, bien qu'il y en ait eu dans toutes les sections cette année. Notons qu'à côté des œuvres à la mode féministe ambiante, il y avait tout de même des films faits par des femmes qui disaient simplement leurs vrais problèmes, comme les remarquables NEUF MOIS de Marta Meszaros, ou PARADIS D'ETE de Gunnel Lindblom, entre autres, qui faisaient heureusement déraper le camion de papier de la papesse Marguerite. Bref, les compartiments étaient bien cloisonnés, ça ne risquait pas d'éclater : dans les années à venir, on pourra lever l'étendard des films de pharmaciens, de boulangers ou de parfumeurs, ou des films supervisés par les éléphants travailleurs de Sri Lanka, et tout le monde sera libéré : comme disait René Vienet, qui lui, au moins, ne manquait pas d'humour, même si son film est tout à fait discutable dans sa manipulation : CHINOIS, ENCORE UN EFFORT POUR ETRE REVOLUTIONNAIRES !

Et puisque chacun a sa propre expérience de la grande foire cannoise à raconter, pourquoi pas la mienne ? Eh ! bien, pour tout dire dans les quarante lignes qu'on m'assigne ici (il faut bien justifier son accréditation), j'ai réussi à voir de très bons films dans toutes les sections du festival, y compris au Palais, et j'y ai aussi enduré de sombres navets, mais de brève rencontre (ce qui me différencie d'un de mes aimables collègues, dont le respect des œuvres visionnées le conduit à ne jamais sortir d'un film en cours de projection : salut au courage héroïque !). Ordoncques, entre certaines très belles réussites du Palais dont on reparlera ici sous peu (signées Altman, Angelopoulos, Ashby, Monicelli, Scola, Saura, Troell), il m'est arrivé de rencontrer quelques films passionnants et très différents. En bref, côté expérimental, le premier long métrage de Martin Scorsese, WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR ?, avec ses audaces de langage, et déjà tout New York tel que vécu par Harvey Keitel avant De Niro, dont on s'étonne qu'il ne soit pas encore sorti en France ; et aussi son tout premier film, ITALIANAMERICAN, reportage émouvant et drôle sur ses parents, Catherine et Charles, héritiers des traditions italiennes à New York. Un peu déboussolant, le dernier Gilles Carle, L'ANGE ET LA FEMME, traité comme un premier film expérimental, en noir et blanc, avec une étonnante séquence d'ouverture, où Carole Laure est littéralement ressuscitée par le souffle de « l'ange », avant de retomber dans un ésotérisme un peu sinistre plutôt inhabituel chez Carle. Quant au BANG de Jan Troell, c'est un film complètement surprenant après sa saga du Nouveau Monde, mais qui témoigne d'une science extraordinaire du langage visuel.

Côté « Kitsch » (à Cannes, on est toujours bien servi), ne pas oublier PUMPING IRON (curieusement retitré en français : ARNOLD LE MAGNIFIQUE), reportage plein de verve sur le culturisme aux U.S.A. et le mythe de « superman » musclé, le décevant STUNTS de Mark Lester (un hommage assez attendu aux cascadeurs), sans parler de la cohorte des films de montage qui doivent être passés au peigne fin par notre confrère Raphaël Bassan, et qui, en général, détiennent le record de la manipulation tous azimuts, d'autant plus discutables qu'ils sont mieux faits et plus drôles (de GIZMO, catalogue de toutes les inventions plus ou moins saugrenues de ce siècle à ALL THIS AND WORLD WAR TWO, et à CHINOIS, ENCORE UN EFFORT...). Et puis quoi encore ? Ah oui ! STROZEK, le dernier Werner Herzog, ou l'épopée américaine de Bruno S. (mais Herzog a gentiment demandé à la presse de ne pas en parler avant la sortie...) ou BODYLOVE, de Lasse Braün (on était tout étonnés de voir un vrai « hard », cette année où le porno était officiellement banni du marché du film, mais c'était encore sacrément efficace), et aussi le déferlement des Australiens au Rex, avec entre autres un beau film lyrique de Ken Hannam, BREAK OF DAY, moins original que SUNDAY TOO FAR AWAY, mais tout de même, et THE PICTURE SHOW MAN de John Power, F.J. HOLDEN de Michael Thornhill (l'auteur de SUMMER OF SECRETS), ou un décevant remake « pop » du MAGICIEN D'OZ, OZ tout court, qui est loin de supporter la comparaison. Et... et...

« Et les Japonais ? » me dira-t-on (peut-être). Pas merveilleux cette année, sauf le premier film de Kazuhiko Hasegawa (ex-assistant d'Imamura), LE MEURTRIER DE LA JEUNESSE, qui rue un peu dans les brancards du conformisme ambiant. Mais le dernier Ichikawa, LA FAMILLE INUGAMI, un grand-guignol de série adapté d'un best-seller policier, SHUNKINSHO, nième version d'un mélo populaire, LE MONDE D'UTAMARO, exercice de style assez vain et ennuyeux d'Akio Jissoji, LE SON DE PARIS, inénarrable premier film d'un propriétaire de terrains de golf au Japon (où l'on peut lire ce sous-titre admirable : « Baise moi en vrac ! »), tout cela, refusé au Festival et vue au Marché, ne dit rien qui vaille sur la situation du cinéma nippon, en crise comme les autres, et peut-être plus gravement. Encore y avait-il une curiosité intitulée LE GENERAL ET SON EMPIRE DES SENS, une « suite » soft du film d'Oshima, interprétée par la même Eiko Matsuda proposée non sans humour par la Toei.

Finalement, à travers ce kaléidoscope rapide du délire cannois, je m'aperçois que 1977 n'était pas un cru tellement inférieur aux précédents, encore que les chefs-d'œuvre n'aient pas couru les écrans : mais qui va encore à Cannes pour voir des chefs-d'œuvre ? On va voir ce que l'on attend, ce que l'on aime, et, toujours chacun y trouve son compte, que ce soit dans EN ROUTE POUR LA GLOIRE ou dans LES ENFANTS DU PLACARD : c'est encore à Cannes que l'on pratique le mieux ce fameux « pluralisme idéologique » qui secoue tant « Ecran »...

Max TESSIER

Roberto
ROSSELLINI

L'HOMME QUI C

Roberto Rossellini est mort subitement, d'une crise cardiaque, en rentrant du Festival de Cannes dont il avait été mieux qu'un président de jury : le remetteur en question, le bousculeur, le sauveteur de la dernière heure. Il avait cherché — de son propre aveu — à redonner un peu de vie à cet art dont il avait diagnostiqué, il y a une quinzaine d'années, la décadence inéluctable, après lui avoir imprimé, au lendemain de la guerre, un nouvel et vigoureux élan. Que n'a-t-il laissé cet agonisant à son triste sort ! On dit que les mesquineries, les attaques perfides et le surmenage intensif auxquels il eut à faire face en ces circonstances ne sont pas étrangers au mal qui l'a emporté. Il venait, en outre, de publier un intéressant recueil de textes théoriques sur les nouvelles formes d'information et d'éducation, sur lequel nous allons revenir. Jusqu'à la dernière minute, et sur tous les fronts, il aura été le serviteur dévoué, le défenseur infatigable d'une culture vivante, généreuse, dégagée des conformismes et des idéologies.

L'œuvre filmée de Rosselllni est considérable, qu'elle relève du cinéma de fiction ou du cinéma d'enseignement — je préfère ce distinguo à celui que l'on fait d'ordinaire entre ses travaux pour le grand et le petit écran : quels que soient, en effet, les véhicules ou les formats utilisés pour diffuser son « message » (ce mot galvaudé retrouve ici tout son sens), Rossellini manifeste à l'évidence une remarquable continuité d'inspiration, dans ses films de « spectacle » comme dans ses télé-films. Il s'est toujours tenu, en fait, à la charnière du cinéma et de la télévision, de la narration documentée et du reportage vécu. Ce qui importe par-dessus tout, c'est une volonté tenace — affirmée dès 1945 — d'échapper aux délices de l'émotion vulgaire, le refus de la joliesse des formes, le souci de montrer les êtres et les choses sans fard, sans démagogie, dans une perspective aussi proche que possible de l'universel. Aux séductions de la « culture ornementale » (pour reprendre ses propres termes), Rossellini préfère les données arides mais durables de la « connaissance véritable ». Contre les persuadeurs, les fascinateurs, les esthètes, contre les faiseurs d'esbroufe, contre les marchands d'illusion que sont la plupart des « cinéastes », il se pose en observateur lucide, en homme qui cherche — passionnément — la vérité.

Vérité d'un être pris dans la tourmente du siècle : STROMBOLI, JEANNE AU BUCHER, VANINA VANINI. Vérité de couples en crise que seul un miracle peut sauver : DESIDERIO, VOYAGE EN ITALIE, LA PEUR. Vérité d'un peuple humilié, martyrisé, qui n'a comme ultime sursaut que celui du sacrifice : ROME VILLE OUVERTE, PAISA, ALLEMAGNE ANNEE ZERO, LES EVADES DE LA NUIT. Vérité de l'élan révolutionnaire, qui enflamme de proche en proche toute une collectivité : EUROPE 51, VIVA L'ITALIA, LA LUTTE DE L'HOMME POUR SA SURVIE.

Vérité d'une époque, appréhendée dans son

Photo page-titre précédente : Robert Moret.

HAIT LA VÉRITÉ

essence et ses motivations profondes : L'AGE DU FER, LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV, L'ERE DES MEDICIS. Vérité de l'intelligence, en butte au scepticisme et à la conjuration des clercs : SOCRATE, BLAISE PASCAL, DESCARTES. Vérité des humbles, des déclassés, des marginaux, des innocents porteurs de lumière : LE MIRACLE, ONZE FIORETTI DE FRANÇOIS D'ASSISE, LE GENERAL DE LA ROVERE, avec l'admirable point de convergence final du MESSIE. Vérité, enfin, d'un homme, d'un artiste (lui-même), parvenu, au prix d'un prodigieux effort de synthèse et d'attention porté à autrui, à s'identifier au mouvement de l'Histoire et à l'harmonie du monde.

Dans son livre plus haut évoqué (1), Rossellini explique clairement ce qu'il a voulu faire, tout au long de sa carrière : « J'ai choisi de représenter des périodes historiques et des personnages non parce qu'ils m'ont séduit ou passionné, mais parce que, selon ma manière de voir, ils représentent des articulations fondamentales dans la façon qu'a l'homme de penser, dans sa façon de sentir ou de craindre, dans sa façon de prendre conscience ou, au contraire, de fuir toute prise de conscience. » Ce qui recoupe d'autres propos tenus ailleurs et récemment encore, dans cette revue même (2) : « J'ai voulu dire simplement ce que je sentais de notre vie d'aujourd'hui... Je ne veux pas soutenir de thèses, je veux dire les choses comme elles sont... Il faut essayer d'avoir une vue globale des choses... retrouver l'innocence et l'intelligence du regard. » Ambition inouïe, témoignant d'un orgueil démesuré lié paradoxalement à une grande humilité. Même s'il est permis de sourire de quelques raccourcis trop hardis pour être tout à fait convaincants, même si l'auteur se laisse parfois entraîner sur les sentiers battus de l'idéalisme ou de l'utopie, même si son effort pour concilier les thèses matérialistes et la mystique chrétienne ne va pas sans une certaine naïveté, reste une fraîcheur d'inspiration, une sensibilité, une foi en l'avenir et dans les réserves inépuisables de l'esprit humain qui ne peuvent qu'emporter l'adhésion. Ce refus des solutions faciles, cette haine de l'esclavage intellectuel dont nous sommes tous plus ou moins les victimes, cette vision anticipatrice d'un monde meilleur, plus juste, plus fraternel, est à coup sûr — comme il le dit lui-même en citant ses maîtres — « le sel et la noblesse de l'aventure humaine ».

La perte est immense de celui que nous étions encore quelques-uns à révérer comme le plus grand cinéaste européen de la second moitié du vingtième siècle, un humaniste dans la plus pure et la plus rare acception du terme, un des derniers esprits libres de ce temps.

Claude BEYLIE.

(1) Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave. Fayard éditeur.

(2) Cf. mes entretiens avec Rossellini, in Ecran nos 34 et 45, et la rencontre avec Claire Clouzot ci-après.

L'HOMME DE LA CLARTÉ

D'autres parlent ici et reparleront plus tard des films de Cannes. Je m'en tiendrai aux hommes, ou plutôt à un homme. Dans le désordre et la surenchère de Cannes, un homme faisait régner la clarté, Roberto Rossellini, 71 ans, trentième président du Jury du Festival et organisateur d'un colloque sur le cinéma intitulé « Engagement économique et social du cinéma ». Une idée de lui, comme ça, pour dialoguer. Dans la super-spécialisation de Cannes, Rossellini invitait un biologiste, Henri Laborit, un écrivain, Paul Guimard, un économiste, Henri Mercillon, un professeur de droit, André-Charles Junod et le Directeur adjoint de l'Unesco, Jacques Rigaud, à venir sur le podium parler du cinéma avec les hommes de l'Art assis, pour une fois, dans le public. L'homme qui venait de publier en français « Un esprit libre » et qui croit que le seul métier à apprendre est le métier d'homme, laissait parler d'autres « esprits libres » sur un sujet qui n'était pas le leur. Rossellini et sa haine des « spécialistes »... Avec une jeunesse et un goût de l'improvisation qui l'a fait réunir le colloque un jour dans un couloir parce qu'on avait omis de retenir pour lui la Salle de Conférences, Rossellini souriant et fumant, se taisait. C'est qu'il voulait que s'établisse un dialogue dont il se bornait à être le « lecteur attentif » comme il dit dans l'interview qui suit.

Le dialogue, même maladroit, s'est établi. On a vu s'affronter des cinéastes français et des professeurs de cinéma américains, le directeur de la Gaumont et le président de l'Association des Producteurs de films du Brésil sur la question des rapports du cinéma et de la télévision. On a vu Henri Mercillon tempêter contre le nombre et l'utilisation des « messages » électroniques et Henri Laborit proposer la création d'un Fonds monétaire international du cinéma dont le siège, suggérait Luis Carlos Barreto, pourrait être au Brésil. Devant l'attaque en règle du cinéma américain, de l'influence de la distribution US dans les pays du Tiers Monde, on a vu surgir le producteur américain indépendant, John Kelly venu s'expliquer. Rossellini, imperturbable, répondait que la télévision est un « Art complémentaire du cinéma », que « ce moyen privilégié doit servir à promouvoir les idées, les expériences et la pensée » et qu'il est à ce sujet « incorrigiblement optimiste ». Oui, « un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave », comme il est dit dans le sous-titre de son livre. Et c'est ce qu'il fait, lui. Poursuivant toute sa vie ce qu'il appelle l'« éducation intégrale », ce Comenius du XX[e] siècle s'est servi du cinéma pour regarder le monde, de la pré-histoire à nos jours, dans la plus totale liberté. KARL MARX devait être son point d'ancrage final dans l'époque moderne. Mais il est mort avant.

J'ai interviewé Rossellini à la veille de l'ouverture du Festival de Cannes. Il n'était pas fatigué. Il était détendu, rieur, plein d'humour et sa pensée et sa personne étaient tournées vers l'avenir. Projets, projets, projets. On le sentait en pleine gestation, une gestation qui n'avait jamais dû s'interrompre, même si le « grand » public a pris son tournant vers le cinéma didactique pour une semi-retraite. Il n'y avait pas moins retraité que Rossellini. Mais ce qui m'a frappée, plus que tout, fut sa clarté.

C'est lui qui m'a donné le mot en disant dans l'interview qu'il veillait toujours dans ses films (il s'agissait là de Beaubourg) à ne pas « augmenter la confusion ». Je lui ai fait remarquer que c'était là la plus belle qualité possible pour un président du Jury, face à huit idiosyncrasies divergentes. « Oui », m'a-t-il répondu, « c'est fondamental. Nous vivons dans le fracas des opinions les plus disparates, ce qui est absurde. Dans la situation du monde et dans celle, particulière de Cannes, il faut savoir vraiment se conduire. Il faut tâcher de ramasser les gens, non de les diviser encore plus. Le mécontentement est ce qui se répand avec la plus grande rapidité. Tandis que créer l'occasion d'un dialogue, est la chose qui peut nous racheter un petit peu... »

Et là-dessus, il m'a donné l'occasion de dialoguer avec lui. Pour me « racheter », moi aussi.

Claire CLOUZOT

ENTRETIEN

Quand on vous a sollicité pour être président du Jury, vous l'avez reçu comme un honneur ou comme une corvée ?

Ce n'est pas spécialement un honneur... J'ai pris la chose avec intérêt et j'ai demandé qu'à la faveur de Cannes on organise un colloque de deux jours sur les problèmes du cinéma. C'est ce qui m'intéressait dans la proposition.

Avez-vous fait l'un la condition de l'autre ?

Non, pas du tout. Le colloque m'a semblé opportun et on est tombé d'accord, ce qui fait que ça a marché.

Vous voulez parler des problèmes internationaux du cinéma ?

Des problèmes du cinéma en général en démar-

rant par la crise grave du cinéma italien, français et européen en général. Peut-être aussi américain, je ne sais pas encore. Il faudra que chacun parle de sa propre crise et de ses propres problèmes. On peut appeler cela un colloque, mais surtout une « provocation » ou plutôt la « mise en marche d'arguments ». Les gens invités par moi ne sont pas du cinéma, ce sont un philosophe, un écrivain, un économiste, un sociologue. Dans un certain sens, ils représentent l'idéal d'un public, un public qui peut s'exprimer, j'entends. Je commence avec eux et j'espère que si la chose intéresse les participants du Festival, nous pourrons après dialoguer entre nous, entre gens du métier.

Vous ne vouliez pas faire venir des producteurs, des financiers pour parler des problèmes économiques du cinéma ?

Non, j'ai toujours lutté avec extrêmement peu d'argent, le problème économique ne me préoccupe pas le moins du monde.

C'est à cause de la crise politique en Italie que vous avez eu l'idée de ce colloque ?

Non, pas du tout. La situation en Italie n'a rien à voir avec la crise du cinéma. Ce serait plutôt peut-être le cinéma qui a provoqué la crise en Italie... Non, je vous explique. Vous avez suivi la rencontre de Londres dans les journaux, vous avez lu l'appel du président Carter au sujet de la crise de l'énergie. Ce sont des problèmes énormes qui faussent complètement la mécanique de notre civilisation. Ce sont ceux-là les problèmes réels. Les gens se sentent désemparés parce qu'à cause de ces problèmes, ils ne savent pas très bien où va la civilisation. Il y a surenchère de voix, d'opinions sans aucune harmonie. Chacun montre son affolement. Il faut se demander si les moyens audo-visuels aident ou n'aident pas à l'orientation ou s'ils apportent la confusion. C'est une question sérieuse à se poser ici.

Moi, par exemple, je crois qu'il n'y a pas plus de criminels au monde mais je crois qu'ils sont beaucoup plus efficaces qu'avant. Et cette efficatié provient, il faut bien le dire, du raffinement de l'audio-visuel. Voilà une des idées de départ du colloque.

L'autre point de départ, basé sur un fait statistique, c'est que les gens ne vont plus au cinéma. Quelle en est la cause ? Normalement, on accuse la télévision. On peut lui reprocher beaucoup de choses. Mais il faut se demander si la télévision remplit le besoin que les hommes expriment. Voyez l'édition. On n'achète plus de romans mais des essais, des livres sur l'Histoire, les livres qui apportent quelque chose de concret. C'est un signe, non ? Est-ce que le cinéma et la télévision remplissent une fonction équivalente ? Non, je ne crois pas. Par conséquent, dans un moment comme aujourd'hui où les moyens audio-visuels pourraient être d'une immense importance pour rétablir des équilibres, trouver des idées ou inventer de nouvelles idées et où ils ne le font pas, il faut

De haut en bas : ROME VILLE OUVERTE, PAISA, ONZE FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, VOYAGE EN ITALIE.

en parler. Si le cinéma et la T.V. se mettaient à devenir des moyens complémentaires, peut-être cela aiderait-il à la mise en marche de quelque chose de nouveau.

Mais l'économie n'est pas saine, elle non plus...

Je crois que c'est absolument fou de penser en termes économiques. Si vous posez les termes économiques d'abord, c'est aussi « anti-économique » que de se soigner quand on est malade. Ça vous fait simplement dépenser de l'argent. Non, le problème économique n'est qu'un aspect. Le problème le plus important, je crois, est un problème humain, un problème lié à la vie, à la connaissance, à l'intelligence et à l'orientation.

Vous trouvez que Cannes est un bon terrain pour une réflexion sur l'homme ?

Ecoutez : ici il y a 40 000 personnes dans un même lieu, plus 1 600 journalistes avec qui il peut y avoir un dialogue rudement intéressant. C'est un lieu où la « réflexion » peut se répandre, s'étendre, être répercutée. En général, on fait des réflexions personnelles ou entre petits groupes qui n'ont aucune possibilité de se faire entendre. Donc il faut profiter de la plate-forme. Il n'arrivera peut-être rien mais il faut savoir prendre des risques.

Comment jugiez-vous le Festival de Cannes quand vous n'étiez pas président du Jury ?

Oh ! moi vous savez, je ne m'occupais pas de Cannes. Je me tiens éloigné du cinéma de fiction et de spectacle depuis quinze ans.

N'est-ce pas aussi parce que la compétition à Cannes présente un cinéma de divertissement qui ne vous intéresse pas, comme le cinéma américain ?

Je ne connais pas bien le cinéma américain mais les données sont assez précises : les grandes compagnies qui produisaient 500 ou 600 films par an, ne produisent actuellement que 100 si mes renseignements sont exacts. Les Américains suivent une politique qui consiste à investir énormément d'argent dans ces cent films, en tâchant de gagner sur le public une partie de force. Il faut donc se poser la question : cette politique aboutit-elle au développement souhaité ou bien le cinéma devient-il un moyen de communication de masse, une distraction, un divertissement pour élites ?

Vous savez la réponse : il s'agit d'une distraction de masse...

Oui, mais il y a les auteurs qui, tout en étant obligés de respecter la formule de distraction de masse pour rester dans le système, glissent dans le sandwich une toute petite tranche de jambon. Jusqu'à maintenant il y a beaucoup de pain et peu de jambon. Moi je pose la question : est-ce que la proportion ne pourrait pas être inversée : une petite miette de pain et un énorme morceau de jambon ? La question vaut la peine d'être posée.

Mais que peut faire Cannes contre ça ?

Cannes, rien. Ce sont les hommes qui doivent faire quelque chose. Potentiellement, ils ont le pouvoir de raisonner et voilà une occasion pour eux de se rencontrer. Il faut essayer de promouvoir le raisonnement.

Quel est le pouvoir du président du Jury dans tout cela ?

Je ne crois pas qu'il ait du pouvoir.

Quelle importance attachez-vous aux prix puisqu'après tout le Jury est là pour ça ?

De vous à moi... (grand rire), mais ne le répétez pas, je n'attache aucune importance aux prix. Mais il faut jouer le jeu et le jouer respectueusement. Je suis plutôt une personne bien élevée, alors je tâche de me comporter comme tel. Il y a tellement de gens mal élevés dans le monde qu'être bien élevé demande un effort. Vous avez vu dans l'ascenseur le type avec le « Herald Tribune ». Je l'ai repoussé pour vous laisser passer et lui m'a poussé en arrière. C'est d'un culot incroyable ! C'est peut-être un producteur important, mais je ne le connais pas...

Y a-t-il pour vous incompatibilité entre Amérique et bonne éducation ?

J'aime beaucoup l'Amérique mais disons qu'elle a un profil bien précis. C'est dans les milieux universitaires que je me trouve le plus à l'aise. Là je trouve un accueil extrêmement chaleureux, beaucoup d'intérêt pour ce que je dis, beaucoup d'amour, oui, beaucoup d'amour.

Vous voulez parler de vos expériences de conférencier et « visiteur » sur les campus ?

Cela a été une expérience extraordinaire. On m'a écouté avec un intérêt incroyable. Je me souviens d'une high-school à Oakland où on m'a emmené lorsque je me trouvais à Berkeley. Je suis arrivé dans un immense hall où se tenaient 6 000 jeunes gens. C'est une des expériences les plus étonnantes de ma vie : pouvoir dialoguer avec 6 000 êtres humains. 6 000 élèves de high-school qu'en général on considère comme des petits cons ! Alors qu'ils savent tout !

Mais ils ne connaissaient pas votre cinéma ?

Bien sûr que non, ils sont à trois générations au-dessous de moi. Ils avaient peut-être entendu parler de moi par Berkeley, mais c'est tout. Le dialogue était vraiment extraordinaire. Et quand je suis parti à l'aéroport, une petite délégation de ces enfants m'ont accompagné pour me demander « quand reviens-tu ? » Vous ne trouvez pas ça étonnant ? C'est tellement émouvant que moi qui suis Italien et sentimental, j'en avais presque les larmes aux yeux.

Vous disiez tout à l'heure que les élèves savent « tout ». Est-ce que ce n'est pas un petit peu exagéré ?

Vous savez, je dois vous dire que je ne suis jamais allé dans les universités américaines avec l'idée d'apprendre quelque chose aux autres. C'était pour apprendre, moi, car c'est le seul moyen d'apprendre le monde. Si vous commencez en imposant votre opinion, ce dont vous avez accouché tout seul dans l'abstrait, vous ajoutez à la confuslon. Si, en revanche, vous vous mêlez au monde, vous apprendrez beaucoup de choses et vous pourrez vous orienter.

A Cannes aussi ?

Je suis à Cannes pour apprendre. Une des finalités principales de ma vie, c'est de démolir avec beaucoup de patience, jour après jour, l'ignorance. L'ignorance est un bunker de béton

d'une solidité à toute épreuve que les mines et les marteaux pneumatiques atteignent à peine. Je répète sans arrêt à mes fils « prenez le soin de démolir tous les jours un petit peu votre ignorance ». Ainsi l'aventure de la vie est belle parce que vous ne cessez pas de faire des découvertes.

Votre expérience américaine d'il y a plus longtemps n'a-t-elle pas compris des tentatives de production de vos films aux U.S.A. ?

Je n'ai jamais pu m'entendre avec les producteurs américains car les méthodes sont trop différentes. Tout de suite après la guerre, David O. Selznick m'a proposé un contrat de deux ans.

On a traité par télégramme, lui m'envoyant des télégrammes de 30 pages et moi lui répondant par deux mots. Cela a duré pendant plus d'un an et j'ai vu finalement que c'était absolument impossible de se mettre d'accord. Et j'ai rompu toute relation d'affaires, un peu durement d'ailleurs, en lui proposant par télégramme de lui faire, à lui, un contrat. Il y a eu cassure. Mais ensuite, nous nous sommes rencontrés et nous sommes devenus très amis. Nous savions parfaitement qu'il n'y avait même pas à rêver de faire quelque chose ensemble. Ses fils ont pour moi de l'amour et j'ai beaucoup d'amour pour eux. Il y a eu entre nous une amitié très solide. Selznick m'a même laissé dans son testament une boîte d'argent qu'on m'a remis à San Francisco quand j'y suis allé. Mais, malgré le rapport merveilleux établi entre nous, je ne pouvais m'entendre professionnellement sur son terrain à lui.

Pour pouvoir faire des films aux Etats-Unis, il faut être son propre producteur, il faut être producer-director. C'est la seule façon de faire du cinéma dans les mêmes conditions qu'en Europe.

Vous tenez-vous au courant des films des producer-directors US ?

(Grand rire). Je vais les découvrir ici à Cannes parce que cela fait des années que je suis éloigné du cinéma ! Mais je ne vis tout de même pas dans la lune. Je sais ce qu'Altman a fait et j'ai vu BUFFALO BILL ET LES INDIENS que j'ai beaucoup aimé. Cette façon de démythifier les choses me plaît beaucoup.

Et vous le connaissez personnellement ?

Non, j'espère le rencontrer ici. Mais lui et les autres sont des jeunes gens en comparaison de moi.

Et que pensez-vous de l'implantation des capitaux américains dans le cinéma européen ?

Il n'en n'est pas question. Cela rendrait tout cinéma bâtard. Alors qu'il faut que les cinématographies maintiennent leur profil précis. De plus, quand les Américains viennent tourner en Europe, ils font monter les coûts de production et nous produisons de moins en moins. Le

De haut en bas : LE GENERAL DELLA ROVERE, LES EVADES DE LA NUIT, VANINA VANINI, L'AGE DE FER.

cinéma anglais est mort de cela. Il faut donc se poser la vraie question : faut-il s'enrichir d'idées ou faut-il s'enrichir d'argent ?

Les financiers du cinéma n'hésitent pas : ils s'enrichissent d'argent...

Oui, mais à présent l'argent ne vaut plus rien. L'inflation galopante est une réalité. Eux, ils ont couru derrière l'argent et ils n'ont rien aujourd'hui en poche. Moi qui n'ai rien, je me trouve très bien. J'ai une position économiquement plus saine que les autres, alors je n'ai aucun regret.

Si nous parlions maintenant de vos films récents et à venir. Pourquoi avez-vous accepté de faire deux films de 26 minutes sur le plateau Beaubourg ?

Beaubourg est un phénomène important. J'ai regardé le « phénomène ». Et j'ai donc fait un film phénoménologique...

Vous considérez Beaubourg comme un haut lieu de la culture ?

Je crois personnellement qu'on fait une très grande confusion entre culture et raffinement. Le raffinement, pour moi, n'a rien à voir avec la connaissance. Or, quand les gens parlent de « culture », ils parlent déjà en terme de « raffiné ». Avant d'être raffiné, il faudrait être des êtres pensants, des gens qui connaissent le métier d'homme. Or, on nous apprend à être comptable, médecin, journaliste, cinéaste, mais qui nous apprend le métier principal, le métier d'homme ?

Beaubourg est une chose flagrante : c'est l'exposition du raffinement à tout prix.

Avez-vous eu la possibilité de le dénoncer ?

Je ne dénonce rien du tout. Il n'y a pas besoin de dénoncer, il suffit de regarder. Je vais donner un exemple : je n'ai utilisé dans le film ni musique ni narrateur. J'ai voulu montrer Beaubourg. J'ai caché des dizaines de micros partout et j'ai recueilli toutes les voix du public qui court en masse à Beaubourg. Vous savez ce que j'ai dû faire, là où j'ai dû tricher ? J'ai dû tricher pour mettre dans mon film des opinions positives sur Beaubourg. Parce qu'il n'y en avait pas... C'est peut-être de la malchance, peut-être que ceux qui admirent se taisent et que les autres rouspètent tout le temps. Mais moi, pour rétablir l'équilibre et ne pas me montrer partisan, j'ai dû inventer des remarques positives. Imaginez cela !...

Vous n'aviez pas le choix puisque vous étiez commandité par le Ministère des Affaires étrangères...

Ce n'est pas cela... J'aime me comporter honnêtement et puisque je crois que l'opinion personnelle ne fait qu'augmenter la confusion générale, j'essaye toujours d'éviter de la donner. Je regarde soigneusement les choses et je les reproduits le plus soigneusement possible. Et de la façon la moins sensationnelle possible, ce qui est antinomique du succès. Pour avoir le succès, il faut « sensationnaliser ».

Et votre KARL MARX, je suppose qu'il ne fera pas dans le sensationnel ? Allez-vous traiter le personnage comme LE MESSIE, c'est-à-dire sans parti pris mais dans l'imagerie connue du personnage ?

Le cinéma historique est en général un cinéma de maniaques, de spécialistes. Finalement, les grands moments de l'Histoire sont au nombre de deux : la renaissance grecque et la renaissance italienne. Je ne fais pas de chauvinisme... Ce sont les deux moments où, pour une période très courte, l'humanité a réussi à faire des synthèses de toutes les connaissances d'une époque. On les a appelées « re-naissance » parce qu'il semble que l'homme re-naissait à nouveau dans sa proportion humaine. C'est un discours important, ce me semble. Pour quelles raisons ne peut-on faire cela aujourd'hui que nous disposons de moyens vraiment extraordinaires ? Moyens de connaissance, moyens de déplacement, possibilités de contacts humains... Si nous essayons de faire une politique de synthèse, peut-être saurons-nous nous mettre sur un chemin plus sûr pour l'avenir.

Vous voulez dire par là que vous essayez, vous, de faire la synthèse de Marx ?

Ecoutez, disons-le tranquillement, le pauvre, tout le monde en parle mais il n'est compris de personne. Très peu de gens connaissent Marx. Alors que presque tout le monde — disons une grande quantité de gens — se donnent une étiquette marxiste sans le connaître. Moi je dis : connaissons-le ! Et ensuite méprisons-le avec raison ou utilisons-le avec raison !

Vous faites un film sur Marx pour mieux le connaître et faire partager votre connaissance mais vous avez tout de même une opinion puisque vous êtes vous-même marxiste...

Le problème n'est pas là. Je ne prends jamais parti pour le personnage que je filme. Je suis là en tant que lecteur attentif.

Ce sera dans la ligne sobre de LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV ou dans le faste du MESSIE ?

Vous savez, c'est la Tunisie qui est fastueuse... KARL MARX sera fastueux parce que vous aurez dedans l'Allemagne, la Belgique, la France et l'Angleterre. Pour comprendre un personnage, il faut le comprendre dans son contexte, lequel est lié à la culture, aux modes de pensée, aux manies politiques, à la mode (les rubans qu'on se met) du temps et du pays. Il faut reconstituer cela avec un soin énorme, puis placer dedans le personnage. A ce moment-là, le personnage prend sa cohérence. Alors vous ne faites pas un modèle de votre personnage mais vous montrez quelque chose avec les pieds sur terre.

Dans KARL MARX, — puisque je pars toujours du début — je vais traiter la première partie de la vie de Marx qu'en général on ignore ou on rejette. Je prends Marx depuis le moment où il quitte sa maison de Trève pour aller à l'université de Bonn et je le filme pendant toute sa formation jusqu'au Manifeste. Si je fait cela, on pourra comprendre les choses, vous ne croyez pas ? Evidemment je risque de prendre une balle dans la tête de quelque marxiste entre guillemets...

Tenez, je vais vous dire quelque chose. Je vous donne un seul exemple qui est une réalité historique. Le jour où Marx part pour aller à l'université de Bonn, le bateau qui descend la

Moselle part à 4 heures du matin. Marx est là avec toute sa famille, tous les amis de la famille et la famille de celle qui deviendra plus tard l'épouse de Marx mais là il n'y a entre eux qu'une petite sympathie. Et ils sont là à attendre le bateau en regardant le ciel en se faisant des discours distraits. Et vous savez pourquoi ils regardent le ciel ? Parce que c'est la nuit du passage de la comète. Ce n'est pas formidable, ça ? Et c'est un fait absolument historique. Évidemment, on va m'accuser de donner une importance spéciale, un sens profond à un détail. Mais est-ce que l'enlever aurait été honnête ou malhonnête ? Si je commence à gommer quelque chose, à le mettre de côté, je fais un choix.

C'est-à-dire que d'aucuns en auraient fait un gigantesque signe prémonitoire accompagné de musique...

Il y a le danger que la comète prenne trop d'importance mais je fais face à ce danger. C'est une position d'honnêteté. Ce n'est pas un événement d'une importance capitale mais fallait-il le gommer ? Je me suis débattu devant ce problème mais j'en ai conclu qu'il fallait le tourner.

Quand commencez-vous à tourner et dans combien de pays différents ?

Je tourne en septembre. Pour des films comme celui-là qui ne sont en principe pas commerciaux, il faut tâcher de réduire les frais au maximum. Mais KARL MARX coûte au moins 700 millions d'anciens francs, ce qui est quand même cher, surtout sans vedettes. Je suis allé identifier les lieux de façon à ne pas trop bouger, puisque les déplacements dans un tournage coûtent si cher. Nous tournerons principalement en France, près de la frontière de la France et de la Belgique. Donnez-moi votre opinion : vous ne croyez pas que c'est une opération utile à faire, ce MARX ?

Oui, bien sûr, pour éclairer le propos sur Marx et faire, comme vous le disiez, cesser la confusion. Comme LOUIS XIV a fait cesser en moi toute confusion sur un personnage dont on nous parle depuis l'école.

Mais oui, c'est parce qu'il y a toujours un diaphragme entre la connaissance et nous. Pensez que, pour croire que Jésus est un grand homme — ou un grand Dieu, si vous préférez —, on a dû lui ajouter des miracles ! Alors que le type qui a dit « le sabbat est fait pour l'homme et non l'homme pour le sabbat » a fait là un discours politique d'une importance fondamentale.

Eviter toute confusion sur Marx est un bien public, quand on sait qu'on en fait des interprétations opposées au nom desquelles on se revendique...

Oui, je le vois avec mes fils : toute personne de la nouvelle génération est fatalement marxiste. Pourtant les mouvements marxistes sont de tendances différentes et n'ont rien à voir les uns avec les autres. C'est un signe de confusion, non ? La tentative que Marx a faite de fonder un discours scientifique est d'une importance capitale. La définition du matérialisme historique est « science de l'histoire » ;

De haut en bas : LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV, LES ACTES DES APOTRES, SOCRATE, LE MESSIE.

le matérialisme dialectique est « science de la dialectique ». Ce passage au mode de pensée scientifique est capital. S'engouffrer dans la science n'est pas facile puisque nos modes de pensée précédents : religieux ou philosophiques, nous offraient une solution totale. La science ne nous donne pas une solution totale mais elle nous indique un chemin pour découvrir un jour une réalité totale. Cela nous enlève le repos, la tranquillité d'âme à laquelle nous sommes habitués. Mais si nous pensons en termes de : découvrir tous les jours quelque chose de nouveau, on voit que c'est une aventure extraordinaire. On n'a pas le temps de s'emmerder si on découvre à chaque instant quelque chose.

Propos recueillis à Cannes par
Claire CLOUZOT le 12 mai 1977

BIO-THÉATRO-TÉLÉ-FILMOGRAPHIE

Roberto Rossellini est né à Rome le 8 mai 1906.

1936 **FANTASIA SOTTOMARINA**, court métrage.

1937 **PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE**, c.m.
DAPHNE, c.m.

1938 **IL TACCHINO PREPOTENTE**, c.m.
LA VISPA TERESA, c.m.
LUCIANO SERRA, PILOTA (Goffredo Alessandrini) (collaboration au scénario).

1940 **IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE**, c.m.

1941 **LA NAVE BIANCA.**

1942 **UN PILOTA RITORNA.**

1943 **L'UOMO DELLA CROCE.**
L'INVASORE (Nino Giannini) (supervision).
DESIDERIO ou **RINUNCIA** ou **SCALO MERCI** (LA PROIE DU DESIR) (terminé par Marcello Pagliero et distribué seulement en 1946).

1945 **ROMA CITA APERTA** (ROME VILLE OUVERTE).

1946 **PAISA** (PAISA).

1948 **L'AMORE**, film en deux parties : **LA VOCE UMANA** (LA VOIX HUMAINE) et **IL MIRACOLO** (LE MIRACLE).
GERMANIA ANNO ZERO (ALLEMAGNE, ANNEE ZERO) (tourné en Allemagne).
LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI.

1949 **STROMBOLI, TERRA DI DIO** (STROMBOLI).

1950 **FRANCESCO, GIULLARE DI DIO** (ONZE FIORETTI DE FRANÇOIS D'ASSISE).

1952 **L'INDIVIA** (L'ENVIE), sketch des SEPT PECHES CAPITAUX.
MEDICA CONDOTTO (Giuliano Biagetti) (collaboration au scénario et supervision).
EUROPA '51 (EUROPE 51).

1953 **DOV'E LA LIBERTA** (OU EST LA LIBERTE ?).
VIAGGIO IN ITALIA (VOYAGE EN ITALIE ou L'AMOUR EST LE PLUS FORT).
Le sketch « Ingrid Bergman » de **SIAMO DONNE** (NOUS, LES FEMMES).
Episode « Napoli » de **AMORI DI MEZZO SECOLO.**
A l'Opéra : **OTELLO** (Giuseppe Verdi).

1954 A l'Opéra (en France) : **JEANNE AU BUCHER** (Paul Claudel).
GIOVANNA D'ARCO AL ROGO (JEANNE AU BUCHER).
ANGST (LA PEUR) (tourné en Allemagne).
ORIENT EXPRESS (Carlo Lodovico Bragaglia) (supervision).

1958 **INDIA '58** (tourné aux Indes, ce film ne sera distribué qu'en 1959).
Télévision : **L'INDIA VISTA DA ROSSELLINI**, série de dix documentaires (**INDIA SENZA MITI, BOMBAY E LA PORTA DELL'INDIA, ARCHITETTURA E COSTUME DI BOMBAY, VARSOVA, VERSO IL SUD, LA LAGUNE DEL MALABAR, IL KERALA, HIRAKUD : LA DIGA SUL FIUME MAHADI, IL PANDIT NEHRU, GLI ANIMALI DELL'INDIA**). De larges extraits de cette série ont été présentés à la télévision française, accompagnés d'entretiens avec le réalisateur, sous le titre J'AI FAIT UN BEAU VOYAGE.

1959 **IL GENERALE DELLA ROVERE** (LE GENERAL DE LA ROVERE).

1960 **ERA NOTTE A ROMA** (LES EVADES DE LA NUIT).
VIVA L'ITALIA (VIVA L'ITALIA) (présenté seulement à la télévision).

1961 Théâtre : **VISTA DAL PONTE** (Arthur Miller).
VANINA VANINI (VANINA VANINI).
TORINO HA CENT'ANNI, c.m.
BENITO MUSSOLINI, c.m. (Pascale Prunas) (supervision).

1962 **ANIMA NERA.**
Théâtre (Festival de Spolète) : **I CARABINERI** (Benjamino Joppolo).
ILLIBATEZZA, sketch de **ROGOPAG.**
LES CARABINIERS (Jean-Luc Godard) (collaboration à l'adaptation, en France).

1964 **L'ETA DEL FERRO** (L'AGE DU FER) (Renzo Rossellini) (conception, commentaire et supervision).

1966 **LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV** (co-production franco-italienne, tournée en France).

1967 Télévision : **IDEA DI UN ISOLA**, c.m.
Télévision : **LA LOTTA DELL'UOMO PER LA SUA SOPRAVVIVENZA**, série de douze épisodes (LA LUTTE DE L'HOMME POUR SA SURVIE) (Renzo Rossellini) (conception, commentaire et supervision).

1968 Télévision : **GLI ATTI DEGLI APOSTOLI**, en cinq épisodes (LES ACTES DES APOTRES) (présenté également en salle).

1970 Télévision : **SOCRATE** (SOCRATE).

1971 Télévision : **BLAISE PASCAL.**

1972 Télévision : **AGOSTINI DI IPPONA.**
Télévision : **L'ERA DEI MEDICIS**, en trois épisodes.

1973 Télévision : **CARTESIUS.**

1974 **ITALIA, ANNO UNO.**

1975 **LE MESSIE** (co-production franco-italienne, tournée en Tunisie).

1976 Télévision : **LA CAPPELLA SISTINA**, c.m.

1977 Télévision : **LE CENTRE GEORGES POMPIDOU**, c.m. (en France).
Inachevé : **KARL MARX.**

Roberto Rossellini est mort à Rome le 3 juin 1977.

C.B.

(*) Sauf indication contraire, le lieu de création des œuvres est l'Italie. La traduction des titres de films entre parenthèses indique qu'ils ont été distribués en France en séance publique.

le glaive et la balance

ELISA, VIDA MIA

ELISA VIDA MIA
Espagne (1977)

Scénario et réalisation : Carlos Saura.

Images (Eastmancolor) : Teo Escamilla. Décors : Antonio Belizon. Montage : Pablo del Amo. Musique : Eric Satie. Production : Elias Querejeta. Distribution : Films Molière.

Interprétation : Fernando Rey, Geraldine Chaplin, Ana Torent, Norman Briski, Isabel Mestres, Joaquim Hinajosa, Francisco Guijar, Arrancha Escamilla, Jacobo Escamilla.

125 minutes.

ENTRETIEN AVEC CARLOS SAURA

— Quel est le point de départ d'ELISA VIDA MIA ?

— Je suis parti de sources très diverses. La poésie de Garcilaso, qui donne son titre au film et que l'on récite à un certain moment, a été le moteur de tout le travail. Je l'avais étudiée au collège et j'y ai trouvé, en la relisant il y a quelques années, quelque chose de magique qui m'a beaucoup attiré ; j'ai pensé qu'il y avait là un sujet de film. Ce qui m'a attiré, c'est cette retraite, cet abandon, cette solitude dans un paysage très particulier. Quelque chose d'autre qui a quasiment disparu mais qui était au point de départ visuel, c'est une photo de la famille de Geraldine où sa mère est avec une cousine, et l'une d'elles a bougé, sur un fond de forêt, photo qui apparaît dans l'album de famille qui figure dans le film et que le père place ensuite sur sa table de nuit. C'est sur ces deux choses que j'ai commencé à écrire. D'autre part, j'avais également commencé à écrire l'histoire d'un gamin qui allait à San Sebastian pour voir son père qui était malade, mais j'ai abandonné parce que mon père est tombé malade, très gravement, ce qui m'a épouvanté de continuer avec ce projet. Quand mon père s'est rétabli, j'ai repris un peu cette idée et j'ai remplacé le fils par une fille.

Ce qui de film en film se cherche et se déploie, dans l'œuvre de Carlos Saura, est à n'en pas douter une écriture de l'imaginaire, moins destinée à rendre celui-ci lisible que visible, par le jeu subtil des contrastes qu'opèrent les décors et des contradictions qui commandent les personnages. L'imaginaire, au demeurant, ne se peint et ne s'avoue pas. Il se révèle et se libère des entraves de la vue, en inscrivant dans l'image qui l'enclot — et qui n'est de toute façon qu'un leurre — une réalité « autre » que celle du donné immédiat et du vécu narratif, une dimension qui serait celle de l'iceberg tout entier restitué à notre regard, si bien que sa part subjective, submergée d'ordinaire, se confondrait irrémédiablement avec sa part prétendue objective. Une telle écriture, qui est peut-être un des apports les plus spécifiques du cinéma — comme on le voit aussi fonctionner chez Resnais — à l'investigation des mécanismes inconscients, ne contredit d'ailleurs en rien la réalité : elle la complète et traduit l'unité de son double mouvement interne et externe.

Il est certain, en revanche, qu'une démarche de cet ordre démontre fondamentalement l'inadéquation, sinon l'inanité, d'une « théorie du reflet », trop souvent dogmatisée, qui ne verrait dans l'image qu'un miroir immobile du fait social ou psychologique. Avec Saura, le miroir s'est brisé, et même pulvérisé. Du code présumé logique qui régit les structures de la fiction, il ne reste que des bribes, ou plutôt les fragments d'un puzzle, qu'il appartient au seul spectateur de reconstruire ou de laisser en place, parce que son dispositif, pour dérangeant qu'il soit, est seul apte à porter une logique différente à ses conséquences ultimes, c'est-à-dire à produire un sens à la fois non-aléatoire et non-déterminé d'avance.

Cette recherche, dans sa singularité, est ce qui s'apparente le plus à ce qu'explore depuis longtemps la littérature. Et le fait est que le dialogue d'ELISA, VIDA MIA, tout autant que le discours de l'image, est d'abord un double monologue intérieur, celui du père et celui de la fille dont la voix « off » intervertit délibérément l'identité. Le récit est donc à la première personne, mais cette première personne est toujours « l'autre ». Il se produit ainsi un transfert permanent qui peut aller jusqu'à la transgression — et la suggestion de l'inceste — dans la mesure où la confrontation éclatée de deux destins et de deux solitudes, leur violence et leur passion, ce qui les sépare inéluctablement et ce qui parfois les fait se rejoindre, ne nous apparaît que par les fantasmes qu'elle provoque.

De même que les deux protagonistes ne cessent l'un à l'autre de s'identifier par le truchement de la confidence détournée — ou renvoyée comme un écho — la mise en scène s'identifie si totalement à leur imaginaire que le paysage lui-même — cette plaine de Castille, du côté de Ségovie, austère, âpre, tourmentée et comme lentement érodée par le temps — est le prolongement moins de leur « état d'âme » que de leur état de disponibilité, vis-à-vis d'eux-mêmes et de ce qui les conduit parallèlement à des ruptures, à des déchirements, à la découverte d'une réponse qui serait celle de la liberté d'être, opposée à la nécessité de paraître qui leur fut tour à tour imposée.

Or, justement, comme y insiste la répétition par les enfants d'une pièce de Calderon : « dans le grand théâtre du monde la vie est toujours en représentation ». La vie en représentation est la substance même de la mise en scène et les combinaisons d'éléments oniriques qu'elle semble organiser — séquences des meurtres successifs, vision de boucherie du vieil homme malade — ne sont rien d'autre que les maillons de la même chaîne.

Maillons métaphoriques dont le savant désordre est moins

— Le personnage du père, surtout par rapport à tes derniers films qui traitent du monde féminin, est complètement neuf : c'est un personnage très lucide, très important, qui jusqu'ici n'était jamais apparu dans ton œuvre.

— D'une certaine manière, je crois qu'il y a une identification très évidente entre ce personnage et moi. La majeure partie des choses qu'on dit dans le film, je les prends à mon compte, ce qui ne m'était pas arrivé avec mes autres films, même pas avec CRIA CUERVOS..., où il y a des choses auxquelles je souscris, mais pas personnellement, parce qu'il y a des personnages avec lesquels je n'étais pas d'accord, alors que je souscris pratiquement à tout ce que disent Elisa et Luis. Ou disons que d'une certaine manière je participe à ces deux personnages, je suis un peu les deux.

— L'habitude de Luis de vivre seul, dans une maison isolée, avec un minimum de relations, peut-on l'identifier d'une certaine manière avec ton goût de tourner chaque fois avec moins de personnages, en un même lieu, éloigné de tout ?

— Dans le script, j'avais écrit que la maison était un moulin situé dans une région ombragée avec une végétation abondante. Durant pas mal de temps nous avons cherché ce moulin dans la région de Ségovie, où je voulais tourner, parce qu'elle est proche de Madrid et que je l'aime beaucoup, mais nous ne l'avons pas trouvé. Je me suis rendu compte que je m'étais trompé et que ce n'était pas la bonne idée. Et soudain nous avons trouvé la maison qui apparaît dans le film et dans laquelle je me suis rendu compte que j'aurais voulu vivre. Ce qui est plus rare, c'est que lorsque Fernando Rey est arrivé, la première chose qu'il m'a dite, c'est que toute sa vie il avait rêvé de pouvoir vivre tranquillement ici. Fernando et Geraldine étaient dans cette maison comme chez eux : certains jours, quand je voyais Fernando dans son bureau et Geraldine dans sa chambre, il me semblait que je les surprenais dans leur intimité, ce qui ne m'était jamais arrivé auparavant.

fait pour nous égarer que pour nous faire ressentir, avec une admirable gravité, la discontinuité de tout ce qui s'attache à la mémoire et mimétise le vécu. D'où ces cassures de la chronologie, qui n'a plus besoin d'être linéaire pour être vraie : elle nous atteint par ondes concentriques qui se contrarient ou se juxtaposent pour dire le gâchis d'une enfance, d'un amour, d'une existence qui soudain se trouve au bord du vide, au seuil de la mort. Dans cette incessante circulation de gestes, d'apparences, tout miroite et se confond, l'image rêvée avec l'image vécue, la ponctuation musicale n'intervenant dès lors que comme une distance volontairement prise.

Le morcellement des images est la plus juste équivalence de la désunion des êtres, la composante sociale d'un Espagne bourgeoise, étouffante, frustrante, étant simplement indiquée par les choix et les attitudes différentes de deux générations, l'une plus romantique, l'autre pragmatique, mais où l'égoïsme est toujours ferment de destruction.

Géraldine Chaplin arrachant son masque, dévoile un visage identique à ce qui le dissimule et qui n'est que sa propre peau. Il n'y a là aucune complaisance au paradoxe du personnage-comédien : selon cette évidence mise à nu, mère et fille sont des poupées-gigognes de l'inconscient et du désir. La délivrance de l'une par l'autre est impossible, sauf au prix d'un suicide travesti en assassinat — ou de la mort du père.

La maîtrise de Carlos Saura, dans la concertation méditative de ces faux-fuyants et de ces faux-semblants, dépasse la virtuosité : elle touche à la plus fascinante perfection. Qu'il manipule dans l'espace la géométrie et le foisonnement des détails précis d'un décor — la maison de campagne vétuste, les appartements feutrés aux lustres scintillants — ou qu'il module les incertitudes de l'espace intérieur et les éclats assourdis de la tragédie, le cinéaste dispose d'un registre rigoureux et infiniment nuancé. Le jeu des comédiens contribue à ses résonances. La palme revient sans doute à la bouleversante Géraldine, plus écorchée, plus tendre que jamais. La performance de son partenaire, Fernando Rey, n'en est pas moins remarquable, même s'il n'a obtenu un prix d'interprétation, à Cannes, qu'à la faveur de savants dosages. En vérité, la « présence » de chacun d'eux, de même que leurs « absences » forment ici les inséparables accords d'une musique des blessures qui nous hante.

Michel CAPDENAC

— C'est ton premier film non historique qui ne contient aucune allusion ou référence au contexte social, à la politique.

— Je n'en suis pas très conscient. En tout cas, peut-être que cela fait partie de mon évolution, comme c'est naturel, et d'une chose dont je suis très conscient qui est que lorsque Franco est mort, je me suis senti libéré de tas de choses. C'est difficile à expliquer. Pour moi, l'époque de Franco avait des implications éthiques, morales, une série de choses qui me concernaient ; une fois Franco mort, je me sens libéré de tout ça. ELISA, VIDA MIA a été tourné après la mort de Franco : il a coïncidé avec ma préoccupation pour des problèmes qui sont plutôt liés avec l'intimité des personnages, avec l'atmosphère, avec une certaine délicatesse, avec la recherche d'autres choses qui m'intéressent beaucoup plus.

— Ce qui est curieux dans ce que tu dis, c'est que c'est le processus inverse de celui qu'ont vécu la plupart des cinéastes. De tous tes films, c'est celui-ci qui aurait eu le moins de problèmes a ce la censure de Franco.

— Etant donné mon caractère, je suis quelqu'un qui réagit très violemment à la violence, et Elias Querejeta, mon producteur, est comme moi. Chaque fois que nous avons eu des difficultés, nous les avons prises comme une sorte de défi personnel. Souvent Elias et moi avons été désespérés parce qu'on nous interdisait les films, parce qu'on ne nous donnait pas

d'argent, parce que les films ne marchaient pas bien. Mais ces difficultés me stimulaient beaucoup. Pourtant, maintenant, parler de la guerre d'Espagne et d'une série de choses de ce genre ne m'intéresse pas du tout. Franco mort, c'est une étape de ma vie qui est close, à tous les niveaux. La guerre d'Espagne, qui était autant dans mes films que dans ma tête, a complétement cessé de m'intéresser. Je la vois comme si c'était la préhistoire. Aujourd'hui, pour moi, LA COUSINE ANGELIQUE c'est la préhistoire.

— Après nombre de films où tout était minutieusement expliqué, ELISA, VIDA MIA est ton premier film ambigu, ouvert à des explications diverses.

— C'est un film sur l'ambiguïté. Il y a des zones obscures dont je ne sais pas moi-même la possible signification et que je ne désire pas analyser. Je ne sais pourquoi j'en suis arrivé là. Je ne peux pas dire que ce soit un processus de maturation, ce serait un mensonge. Ce que je sais, c'est que dans chaque film, j'ai fait tout ce que je pouvais et savais faire. Je n'ai rien laissé dans l'encrier. Ce que je ne sais pas, c'est si en tout cela il y a progrès ou régression.

— En simplifiant beaucoup, tes films sont passés peu à peu de la claire influence de Bunuel à celle de Bergman : c'est plus facile d'associer ELISA, VIDA MIA à Bergman qu'à Bunuel.

Bunuel et Bergman sont deux personnes que j'adore. C'est comme s'ils étaient de ma famille, je les considère comme mes frères. J'ai été influencé par des milliers de personnes et de choses, et spécialement par Bunuel et Bergman. Tant avec l'un qu'avec l'autre il se passe une chose très curieuse : s'il m'arrive quelque chose, je la note et aussitôt je la vois dans un de leurs films. L'utilisation de photographies de famille que Bergman a faite dans certains de ses films, moi aussi je l'ai faite. L'analyse des relations personnelles entre deux êtres est aussi un problème qui intéresse Bergman.

— Pourquoi les classes de littérature que Luis donne aux fillettes sont-elles sur « Le grand théâtre du monde » ?

— C'est une œuvre qui m'a toujours beaucoup fasciné. Chaque fois qu'on m'a parlé de la représentativité, du théâtre de l'absurde, de Brecht ou de Pirandello, j'ai toujours pensé au « Grand théâtre du monde ». LE JARDIN DES DELICES, pour moi, c'était beaucoup plus « Le grand théâtre du monde » que toute œuvre brechtienne ou pirandellienne. Et ANA ET LES LOUPS, pour moi, c'est « le grand théâtre du monde ». Il y a dans ce film un moment, encore que, bien entendu, d'une autre manière, où un personnage est en train de recréer d'autres personnages, la mère, le colonel, etc. L'œuvre de Calderon m'a toujours poursuivi un peu, si bien que j'avais envie de la mettre dans un de mes films et que j'ai finalement mise dans celui-ci.

Propos recueillis
par Augusto M. Torres
et Vicente Molina-Foix.

VOL A LA TIRE

Après bien des atermoiements, le quatrième film de Jerry Schatzberg sort sur les écrans parisiens (1). Ne faisons pas la fine bouche à propos du titre français (2), et entrons dans le vif du sujet.

Dandy est une jeune femme des quartiers pauvres de Seattle. Elle affiche un mépris souverain envers les lois et les codes, écrits ou tacites, de la société dans laquelle elle vit. En fait, elle n'a qu'un seul but, et elle est prête à tout pour y parvenir : son rêve est d'acheter la plus belle voiture du monde : une Dino-Ferrari. C'est aussi la voiture la plus « respectable ». Cet adjectif n'est pas innocent dans la bouche de Dandy. Il a des connotations sociales manifestes, qui en disent long sur ses désirs de promotion sociale, même s'ils ne sont qu'inconscients. Dans ce contexte, la façon dont Dandy magouillera pour se procurer les 20 000 dollars nécessaires, s'avère assez secondaire, même si elle forme l'épine dorsale dramatique du film et même si elle nous permet de savourer quelques scènes d'un humour plein de finesse, dont par ailleurs le film n'est jamais dépourvu. Il faut voir les différents déguisements de Dandy ou la manière dont elle réussit à voler, trois fois de suite la même voiture pour mesurer le gouffre entre les cinéastes qui extraient l'humour du réel, parce que toute chose a son aspect comique, et ceux qui cherchent laborieusement le gag pour le gag.

Aux différentes étapes du plan qui permettra à Dandy d'acquérir l'objet convoité, la jeune femme croisera l'avocat Le Clerq. C'est lui qui la sortira de prison une première fois, ne se rendant compte de sa crédulité qu'une fois Dandy libérée. La jeune femme l'intrigue et l'intéresse. Il cherche à la revoir, ne serait-ce que parce qu'il a engagé sa responsabilité pour elle devant un tribunal. Le Clerq essaiera de se détacher de cette drôle de bonne femme, qui le rend complice d'un vol à l'étalage, mais c'est trop tard. Dandy, plus vulnérable qu'elle ne veut se l'avouer, a besoin de Le Clerq comme d'un soutien, d'autant plus qu'il représente une classe sociale privilégiée. Vient se greffer là-dessus un sentiment qui ressemble un peu à de l'amour, et qui conduira Dandy à... voler la voiture de Le Clerq un soir où sa jalousie sera excitée. Notons au passage qu'il fallait un Schatzberg pour rendre émouvante cette rencontre entre cet

(1) VOL A LA TIRE a en effet été présenté à Cannes en 1976, mais la M.G.M. après avoir bloqué le film, envisagea de le charcuter puis de faire tourner des scènes additives par d'autres cinéastes. Cela montre une nouvelle fois, s'il en était besoin, la foi qu'il faut accorder aux Américains lorsqu'ils parlent de « films d'auteur ». Cependant la version visible en France depuis peu est bien celle de Schatzberg, alors que la situation du film aux U.S.A. n'est pas encore réglée.

(2) Jeu de mots au niveau de « tire » signifiant « voiture » dans un argot un peu dépassé... Hilarant, non ?...

DANDY THE ALL-AMERICAN GIRL
U.S.A. (1976)

Réalisation : Jerry Schatzberg.

Scénario : B.J. Perla et Marilyn Goldin, d'après un sujet original de B.J. Perla. Images : Vilmos Zsigmond (Panavision Métrocolor). Décors : Rick T. Gentz. Direction artistique : Bill Keney. Son : Bertil G. Hallberg et Hal Watkins. Musique : Paul Chihara. Montage : Evan Lottman et Richard Fetterman. Production : Jerry Schatzberg pour M.G.M. Distribution : C.I.C.

Interprétation : Stockard Channing (Dandy), Sam Waterston (Le Clerq), Richard Doughty (Andy), Norman Matlock (John), Franklin Ajaye (Edmund), Marvin Rosand (premier policier), Robert Lewis-Ferguson (deuxième policier), Betta S. George (gardienne de prison), Evan Lottman (bailli), Adrian Sparks (Procureur), Jock Dove (juge), Duncan McLean (ferrailleur), Brooks Woolley (vendeur de Ferrari), Ed.-E. Villa (Greg), Adele Burnett (juge Adams), Peter Fisher (gardien d'immeuble), William Turner (Dr. Beltzer), Elaine Ayers (Mrs Beltzer), Daryl Anderson (jeune homme), Andrew Winner (mari), Maureen Buryk (épouse), Robin Louise Pepper (jeune femme), Jan d'Arcy (Linda), Forest F. Witthar (premier commissaire priseur), Wade Ashley (deuxième commissaire priseur).

92 minutes.

avocat trop bien élevé et cette fille qui grouille de vie, et y insuffler tant de chaleur.

Dandy finit par acheter sa Dino. Elle fait quelques kilomètres, puis l'asperge d'essence et y met le feu. Dérision suprême et vanité des choses surtout depuis la mort d'Edmund, son complice de toujours ? Sans doute. Mais aussi preuve que Dandy n'est pas de la race des propriétaires. Une voiture ne suffit pas à changer réellement de classe. Dandy continuera à faire partie intégrante d'un sous-prolétariat marginalisé (différent de celui de Needle Park, mais pas tellement), à vivre dans une cage à poules squattérisée sans eau ni électricité, à manger dans les supermarchés parce que c'est gratuit... etc. jusqu'au jour où elle se fera piquer par la police, qui l'enverra en prison pour quelques années. « The dream is over » comme dirait John Lennon. Le rêve est terminé. Il s'agit du rêve américain, bien sûr, sur lequel Dandy, comme les personnages des autres films de Schatzberg, viendra butter. En un sens, DANDY est l'anti-ROCKY, car ici, si les dés sont pipés au départ, ils le restent jusqu'au bout.

Schatzberg dénonce la vie dans les grandes villes, celles qui sécrètent obligatoirement des paumés du style de Dandy ou d'Edmund (Edmund, qui en baptisant sa voiture « Sweet revenge » (douce revanche) en dit long sur lui-même), celles qui concrétisent le plus les inégalités sociales.

Ceci dit, la démarche de l'auteur déçoit un peu, dans la mesure où elle n'innove qu'assez peu par rapport aux films précédents et en particulier à L'EPOUVANTAIL, sans en atteindre la richesse. Ressortent pourtant quelques qualités communes : même dépouillement, même échec dans la volonté de progression sociale vers la respectibilité, mêmes préoccupations morales (mais non moralisantes). Et Schatzberg parvient, une fois de plus, à présenter des personnages pleins de vie et de chaleur, mais victimes et naïfs. Selon la formule utilisée par le cinéaste à propos des héros de L'EPOUVANTAIL, ils se contentent de « rêver la vie en regardant l'horizon ».

Yves ALION

LA DENTELLIERE

(1) « Ecran 73 », n° 15, mai 1973. Toutes les citations proviennent de cet article.

Sans doute est-il aisé de découvrir les raisons pour lesquelles Claude Goretta a été attiré par « La Dentellière », roman brillant mais fabriqué de Pascal Lainé, au demeurant lauréat du prix Goncourt 1974. Comment en effet ne pouvait-il pas s'intéresser à cette histoire d'amour entre un intellectuel et une shampooineuse, dont la description qui en est faite par Lainé renvoit à toutes ses préoccupations de cinéaste. Peut-être se souvient-on de l'entretien accordé jadis à Guy Braucourt (1), dans lequel se manifeste sans cesse son « goût pour un cinéma de témoignage », sa « curiosité à l'égard des autres, de la réalité », sa volonté de « capter la vie avec une caméra », de « s'attacher à des individus très quotidiens ». Tout ceci apparaît dans le roman de Pascal Lainé, mais masqué par le brillant superficiel du discours qui donne à l'ouvrage des allures d'exercice de style plutôt que de constat social. Ainsi donc tout le travail de Goretta a-t-il été de gommer le clinquant de l'écriture, de simplifier, de purifier le récit, pour n'en plus garder que le cœur même, la « substantifique moelle » pourrions-nous dire. Réduite à une sorte d'épure, l'histoire gagne en force ce qu'elle perd en virtuosité et déploie un faisceau de thèmes qui convergent tous vers la rencontre, exemplaire mais condamnée à l'échec, de deux êtres profondément différents. Ainsi Goretta s'attache-t-il d'abord à la description de la solitude de Pomme et de son amie Marylène, deux femmes d'allure médiocre dont la seconde se joue la comédie de l'amour alors qu'elle apparaît seule et désespérée. Conditionnée par une société qui donne de la femme l'image la plus séduisante possible, Marylène cherche à trop plaire, alors que Pomme, au contraire, avec ses jupes courtes et démodées, ne cherche pas à séduire, allant jusqu'à refuser le masque d'un maquillage que lui impose son amie. L'une plaît et l'autre pas donc, mais toutes deux souffrent

Suisse (1977)

Réalisation : Claude Goretta.

Scénario : Claude Goretta et Pascal Lainé, d'après le roman homonyme de Pascal Lainé (Editions Gallimard). Images : Jean Boffety. Décors : Serge Etter. Son : Pierre Gamet. Musique : Pierre Jansen. Montage : Joëlle Van Effentere. Production : Citel Films (Genève)/Janus Film (Francfort)/Action Film et FR 3 (Paris). Distribution : Gaumont.

Interprétation : Isabelle Huppert (Pomme), Yves Beneyton (François), Florence Giorgetti (Marylène), Anne-Marie Düringer (l'épouse), Michel De Ré (l'artiste).

110 minuttes.

Claude Goretta.

de la même solitude, aussi bien dans l'illusion d'une intensive vie affective (Marylène et ses amants de passage) que dans la médiocrité d'une existence quotidienne coincée entre télévision et romans-photos (Pomme et ses tristes soirées « familiales »). Solitude que Goretta traque admirablement dans ces plans vides de vie, où les deux jeunes femmes errent sans but dans une station balnéaire déserte ou consument leurs soirées dans l'anonyme hostilité d'une chambre meublée, non loin d'un couple qui fait l'amour. N'est-ce point d'ailleurs cela la solitude : les cris de plaisir des amants, de l'autre côté de la cloison, alors qu'on est soi-même mal (ou pas) aimé. Cloison, indifférence, solitude, anonymat hostilité qui circonscrivent la vie de Pomme, entre travail et maison (à la question de son amant : « Ta vie, alors, c'est quoi ? », Pomme répond : « Le travail et la maison »). C'est alors l'amour qui va donner un sens au travail et à la maison, au vide de la vie de Pomme. Tout au moins, quelque chose de vain et factice qu'elle croit être l'amour, mais qui n'est rien que la conjugaison de l'ennui monumental de Cabourg et de la solitude des vacances. Car, dans LA DENTELLIERE, l'amour n'est là que pour rompre deux solitudes, pour favoriser la rencontre entre deux êtres de deux cultures différentes qui les séparent comme deux classes sociales : entre eux, comme le suggère un plan du film, il y a la largeur d'une avenue rigoureusement infranchissable.

Ainsi donc, davantage intéressé par les rapports entre les personnages que par l'anedocte, Goretta décrit l'histoire d'un couple qui est aussi l'histoire d'un crime, d'une « démolition » pouvons-nous dire en reprenant la phrase de Scott Fritzgerald que Goretta souhaiterait voir figurer en tête de tous ses films : « Toute vie est bien entendu un processus de démolition ». Les relations qui s'établissent entre François, intellectuel issu d'un milieu bourgeois (où l'on parle des jeunes filles en termes d'« honnêteté »), et Pomme, modeste apprentie, rejoignent les premiers scénarios de Goretta qui « combattaient déjà l'idée que les gens autour de nous sont médiocres ou inintéressants ». Si, à la longue, l'intellectuel ne peut plus supporter sa compagne, c'est surtout parce qu'il n'est point parvenu à en saisir toute la richesse cachée, ne considérant, avec un mépris de moins en moins dissimulé, que la pauvreté de son vocabulaire ou la médiocrité de ses travaux domestiques. Vision politique, dans la mesure où (ainsi que lui reproche une militante d'extrême-gauche) François se conduit avec Pomme comme un patron, reconduisant sur le plan sentimental toutes les caractéristiques économiques et intellectuelles de sa classe, allant même jusqu'à afficher un insupportable paternalisme lors de la scène de rupture.

Au-delà de l'anecdote, des rapports entre les personnages, LA DENTELLIERE propose donc un point de vue documenté sur les femmes comme objet de consommation et boucle la boucle, revenant à ces deux laissées pour compte qui sont les deux profils d'un même visage. C'est Marylène, peut-être superficielle et prête à toutes les compromissions pour plaire mais aussi singulièrement lucide, qui parle des femmes comme « objets de divertissement », auxquels les hommes consacrent un moment de leur précieux temps. Cependant, si Marylène apparaît suffisamment forte pour supporter ce qu'elle appelle la « belle vacherie » de l'amour et de la passion, Pomme succombe à « la folie cachée derrière (la) dimension quotidienne », victime de sa sensibilité, de sa capacité à aimer, toutes choses que l'intellectuel égoïste n'a pas su saisir.

Retrouvant, après le demi-échec de PAS SI MECHANT QUE ÇA, la petite musique tchékhovienne de L'INVITATION, Claude Goretta dépouille au maximum sa mise en scène, jouant sur les silences et les regards de ses interprètes (surtout Isabelle Huppert, une fois de plus remarquable). Sa caméra enserre les personnages au plus près, favorisant (bien loin d'une quelconque distanciation brechtienne) notre identification avec cet intellectuel lâche, qui nous ressemble comme un frère. « Quel homme n'a pas dans sa vie commis deux ou trois de ces crimes ? », demande Pascal Lainé à la fin de son roman. N'est-ce pas aussi l'une des leçons de LA DENTELLIERE ?

Gilles CEBE

TROIS FEMMES

Il ne saurait être question d'imposer une grille d'interprétation innamovile à la lecture d'un film comme 3 FEMMES qui se nourrit de sa propre substance et fonctionne comme un rébus dont les solutions successives constituent les données d'une nouvelle équation.

Le film d'Altman, comme son titre l'indique, est essentiellement voué à l'appréhension de la personnalité féminine vu sous un angle curieusement peu investi par la demande sexuelle (dans son expression traditionnelle, fonctionnelle), délibérément « irréaliste », très proche en cela de la formation non voilée des désirs, retranscrits par une langue fluide et souple.

De vastes fresques à caractère fantastique englobent dès l'ouverture la genèse du film, fresques issues des fantasmes de Willie : une femme enceinte qui parle peu et qui va constituer une « surface humaine fascinante » pour la jeune Pinky.

Dans un centre pour vieillards perdu dans le désert californien, vivent dans l'étrangeté et l'indifférence des « atomes humains » (employés, médecins, pensionnaires) dont la principale maladie est l'incommunicabilité. C'est dans ce climat de « vacance psychologique » que Pinky Rose à la recherche d'un premier emploi, va se trouver injectée dans la fiction et mise en contact avec Millie Lammoreaux, une fillle dévorée par la parole, sa parole, qui au lieu de la rapprocher des autres l'en éloigne. Pinky encore psychologiquement informe va rentrer dans l'univers de Millie et tenter de s'approprier sa personnalité, mais en tant que phase transitoire vers une osmose plus complète, la fusion avec Willie, la femme peintre, qui en fin de compte n'aura pas lieu : la fixation sur Millie s'étant avérée trop forte, cette dernière deviendra symboliquement la Mère des deux autres femmes dont la rencontre a échoué. La progression du film d'Altman fonctionne sur l'emploi dynamique des analogies (refoulées dans la vie comme dans les fictions traditionnelles au profit de la continuité discursive) : Pinky et Millie ont en réalité le même nom : Mildred, les deux jumelles jouent sur la permutation de leurs identités, Pinky donne à ses employeurs le numéro de sécurité sociale de Millie avant de connaître celle-ci, etc. Au silence des pensionnaires du centre répond le dénuement des décors extérieurs, renforcés dans leur aspect de « paysages lunaires » par la surexposition de la photo à dominance ocre (comme la voiture de Millie ou même ses vêtements) et c'est par ce climat étrange que Pinky se trouve introduite dans le saloon désertique de Willie (peuplé de fantômes : les hommes qui s'exercent au tir et les figures des fresques qui envahissent silencieusement la demeure) : le phénomène de fascination commence. Il y a d'abord ce regard que Pinky risque vers Willie à travers l'eau verdâtre d'un aquarium, qui rend flous les contours aussi bien de l'artiste que de ses dessins (cet aspect liquide de la vision dominera tout le rêve ultérieur de Pinky en passe d'investir après la personnalité de Millie celle de Willie) ; cet impressionnisme onirique est également signalé par le reflet de la plasticienne sur la vitre où se tiennent les deux autres jeunes femmes. Revenons à la progression dramatique au moment où Pinky, rejetée par Millie chez qui elle s'est installée, plonge dans la piscine pour se tuer. Elle échappera à la mort, deviendra partiellement amnésique (elle ne reconnaît plus ses parents) et surtout changera de personnalité : elle se conduira et agira comme si elle était Millie, Mildred (nom originel des deux femmes) plus exactement, mais laquelle ?

Elle se met à fumer, à tirer au révolver, à coucher avec l'amant de Millie, Edgar, mari de Willie en fait, et ceci inquiète beaucoup Lammoreaux qui elle, ne change pas de personnalité. Mais la tension est trop forte, Pinky à cheval entre deux identités (toutes deux apparemment transitoires) éclate, se vide dans un cauchemar qui est en fin de compte son ultime tentative pour rejoindre Willie ; ce rêve d'une pertinence plastique remarquable, réutilise les pouvoirs sémantiques propres à l'image filmique à l'instar des cinéastes impressionistes français (je pense en particulier à LA CHUTE DE LA MAISON USHER et à LA GLACE A TROIS FACES de Jean Epstein). A son réveil, redevenue provisoirement Pinky, elle se réfugie terrosée dans le lit de Millie qui lui dit : « les rêves ne tuent pas », or, on apprend que Willie va accoucher : la jeune Mildred Rose fascinée à nouveau par la personnalité de la parturiente, demeure figée sur place au lieu

3 WOMEN
U.S.A. (1977)

Scénario, production, réalisation : Robert Altman.

Images : Chuck Rosher (Panavision, couleur De Luxe). **Musique : Gérald Busby. Décors : James D. Vance.** Peintures murales : **Bodhi Wind.** Montage : **Dennis Hill.** Production : **Lions Gate Films, Inc.** Distribution : **Fox - Lira.**

Interprétation : Shelley Duvall (Millie Lammoreaux), **Sissy Spacek** (Pinky Rose), **Janice Rule** (Willie Hart), **Robert Fortier** (Edgar Hart), **Ruth Nelson** (Mrs. Rose), **John Cromwell** (Mr. Rose), **Sierra Pecheur** (Mr. Bunweill), **Craig Richard Nelson** (Dr. Maas), **Maysie Hoy** (Doris), **Belita Moreno** (Alcira), **Leslie Ann Hudson** (Polly), **Patricia Ann Hudson** (Peggy), **Beverly Ross** (Deidre), **John Davey** (Dr. Norton).

125 minutes.

d'aller quérir un médecin, négligence « volontaire » qui coûtera justement la vie du nouveau-né ; comme quoi son dernier songe était un rêve meurtrier.

Pinky et Willie détruites à la fin par leurs trop violentes tensions psychologiques se laissent « materner » par Millie : les images quasi abstraites du décor extérieur, surexposées, se referment sur la vision finale des fresques autour desquelles, comme dans un jeu d'échecs se sont affrontés et usés (paraboliquement) trois destins de femmes.

Ce conte fait de silences et d'obsessions, de solitudes et d'expressions n'a nullement négligé de nous signaler au passage l'écrasement de toute personnalité qui pèse à l'institution dans laquelle travaillent Pinky et Millie où tout est fonctionnalisé, ni la frustation qui transforme les hommes en marionnettes victimes des mythologies du spectacle (héros, justiciers, acteurs, etc.), maladies éminement américaines. 3 FEMMES, comme son titre l'indique, est une variation (au sens musical du terme) sur l'univers fantasmatique de la femme (dans ce sens une clé normative en forme de solution ne peut rien apporter de plus) appréhendé par un regard original, allégorique, qui bien que provenant d'une source masculine, se présente comme essentiellement féminin, sans démagogie ni paternalisme, ceci est suffisamment rare pour qu'il soit utile de le signaler.

Raphaël BASSAN

EN ROUTE POUR LA GLOIRE

(1) On se souvient qu'Arlo Guthrie rendait visite à son père sur un lit d'hôpital, peu avant sa mort le 3 octobre 1967. Moment émouvant, où apparaissait aussi Pete Seeger, qui vient ici en filigrane de la mémoire.

On s'étonne encore que l'autobiographie de Woody Guthrie n'ait été « portée à l'écran » depuis 1943, année où elle fut publiée. Si l'on excepte l'hommage rendu par son fils Arlo et par Arthur Penn dans ALICE'S RESTAURANT (1), aucun long métrage, sauf erreur, ne lui avait été consacré : peur de la légende ? Du côté « contestataire » de sa vie ? Toujours est-il que voilà qui est fait, et certainement mieux qu'on pouvait le supposer, surtout dans un genre aussi hérissé de pièges que la « biographie filmée », et alors que Hal Ashby semblait glisser sur la pente du succès trop facile avec son SHAMPOO qui manquait plutôt de mousse.

BOUND FOR GLORY ne retrace en fait que quatre années dans la vie de Woody Guthrie, mais ce sont des années décisives qui le mènent de sa petite ville du Texas, Pampa, à la Californie de la dépression, celle, bien sûr, des RAISINS DE LA COLERE, de 1936 à l'aube de la guerre. C'est au cours de cet itinéraire imprévu et rugueux que Woody affirmera son attachement aux moins nantis, à ceux qui luttent pour la survie quotidienne, victimes des retombées d'une prospérité inégale et trop rapide. Le film est évidemment, à travers le personnage de Woody, une apologie de « l'individualisme américain » légendaire, mais d'un individualisme toujours confronté à une fraternité sociale bien définie dans le contexte de la grande dépression américaine. Par delà le personnage de Woody, à peine entré dans la légende que l'on sait, c'est tout un pan du peuple américain, apparemment oublié dans une certaine représentation hollywoodienne, qui se révèle. Apparemment, car, en effet, le film de Ashby doit beaucoup à son environnement, à l'implantation constante du décor social, lui-même reflet de toute une période du cinéma hollywoodien des années de la dépression, en particulier des films Warner de cette époque, qui ont contribué à la fixer dans la mémoire collective des spectateurs.

Le décorateur Michaël Haller et l'opérateur Haskell Wexler, à qui une grande partie de la réussite du film est redevable, se sont donc sciemment inspirés de cette réalité déjà mythifiée par le cinéma quarante ans plus tôt, pour lui donner un maximum d'efficacité sur l'esprit du spectateur actuel (qui n'a pas forcément vu les films passés), en évitant autant que possible l'aspect exclusivement « rétro » si tentant dans ce cas. Il est donc logique que nous retrouvions ici le décor « familier » des trains de marchandises bourrés de passagers clandestins, des camps de chômeurs où croupissaient des milliers d'ouvriers agricoles attirés par la publicité abusive des employeurs, ou des studios radiophoniques où les enregistrements se faisaient « à

BOUND FOR GLORY
U.S.A. (1976)

Réalisation : **Hal Ashby.**

Scénario : **Robert Getchell, d'après l'autobiographie de Woody Guthrie (1943).** Images (Panavision / Couleurs) : **Haskell Wexler.** Décors : **Michael Haller.** Chansons de **Woody Guthrie** et chants folkloriques divers, adaptation et direction musicale de **Leonard Rosenman.** Cascades réglées par **Buddy Joe Hooker.** Production : **Robert F. Blumhofe.** Distribution : **United Artits.**

Interprétation : **David Carradine** (Woody Guthrie), **Ronny Cox** (Ozark Bule), **Melinda Dillon** (Mary / Memphis Sue), **Gail Strickland** (Pauline), **John Lehne** (Locke, directeur radio), **Ji-Tu Cumbuka** (Slim Snedeger, vagabond), **Randy Quaid** (Luther Johnson), **Elizabeth Macey** (Liz Johnson), **Susan** et **Sarah Vaill** (Gwen Guthrie), **Alexandra** et **Kimberly Mock** (Sue Guthrie), **Leo McLaughlin** (Heavy Chandler), **Ted Gehring** (Conners), **Robert Sorrells** (Charlie Guthrie), **Guthrie Thomas** (George Guthrie), **Wendy Schaal** (Mary Jo Guthrie), **Delos V. Smith, Jr.** (Old Man Jenkins), **David Clennon, Larry Luttrell** (deux hommes à la station essence), **Mary Kay Place** (Sue Ann, la fille du bar), **Tani Phelps Guthrie** (Donna Jo), **James O'Connell** (Jesse), **Bruce Johnson** (Jimmy, barbier), **R.A. Rondell** (Stevo), **James Jeter** (Crippled Whitey), **Cliff Pellow, Tom Howard, Chuck Katzaklan** (surveillants), **Harry Holcombe** (le Pasteur), **Evelyn Russell, M. Emmet Walsh** (le couple à la roulotte), **Sondra Blake** (Judy), **Brion James** (camionneur), **James Lough, Tom Peters** (hommes à la frontière), **Raymond Guth** (vagabond), **Buddy Joe Hooker** (homme éjecté du train), **James Hong** (propriétaire du restaurant), **Cara Corren, Susan Barnes** (chanteuses), **Bobby Bass** (chef de la milice), **Harvey Newark, Thomas J. Sauber, Lyle Ritz** (musiciens), **Johana de Winter, Gary Downey** (organisateurs syndicaux), **Jama Tegeler** (fille au meeting).

148 minutes.

la bonne franquette ». Naturellement, il serait injuste de louer seulement le magnifique travail d'évocation du film sans rappeler la superbe incarnation de David Carradine, dont la tentative d'identification romanesque à Guthrie est assez convaincante pour soutenir le film de bout en bout, tout au long de ses 2 h 30 : son itinéraire, du peintre en bâtiment « voyant » qui loue occasionnellement ses services, au guitariste contestataire « en route pour la gloire », résume l'évolution sociale des Etats-Unis alors que les clivages s'accentuaient, et que tout ce qui était syndicat, chanteur de folk, ou chômeur était plus ou moins immédiatement assimilé à la psychose « rouge » qui allait triompher après la guerre.

Malgré (ou à cause de) ses deux heures trente, le film épouse admirablement le rythme des chansons de Guthrie, et rend le souffle de cette « saga du dustbowl » avec cette santé qu'a toujours conservée le meilleur cinéma américain, celui qui n'a pas honte d'être romanesque ou « narratif », parce qu'il l'a toujours été. Les « temps forts » (épopée de Woody dans les convois ferroviaires, rencontre déterminante avec le syndicaliste-chanteur Ozak Bule, bastonnades nocturnes), alternent avec des scènes plus coulées, qui donnent au film cette belle respiration que nous partageons. Quant à la « récupération » du mythe Guthrie et du contexte social, que l'on n'a pas manqué d'invoquer comme toujours en pareil cas, elle peut se résumer au « tort » du film d'être une superproduction réadaptant l'aventure de Woody quarante ans après : en dehors de ce péché véniel, BOUND FOR GLORY est d'une très grande honnêteté, et le choix judicieux de David Carradine (qui eût largement mérité un « prix d'interprétation masculine » à Cannes) en est une garantie supplémentaire, alors qu'il eût été si facile d'engager un chanteur plus ou moins à la mode. La notion de « courage » n'entre certes pas en ligne de compte, à l'heure où tous les sujets plus ou moins « contestataires » sont traités dans le cinéma américain, mais le film réaffirme des positions assez claires, et rend à Guthrie ce qui lui appartient : la paternité de toute une génération d'après guerre, de Kérouac à Bob Dylan ou à Joan Beaz : c'est cela aussi la véritable gloire vers laquelle Woody Guthrie s'était mis en route.

Max TESSIER

ALICE DANS LES VILLES

ALICE IN DEN STADTEN
R.F.A. (1973-1974)

Réalisation : **Wim Wenders**

Scénario : **Wim Wenders et Veith von Fürstenberg.** Images : **Robbie Müller** (16 mm N & B). Musique originale de : **Chuck Berry** et le groupe **Canned Heat.** Montage : **Peter Przygodda.** Production : **PIFDA 1 (Filmverlag der Autoren).** Tourné en Caroline du Sud, à New York, Amsterdam et dans la Ruhr. Distribution : **Capital Films.**

Interprétation : **Rüdiger Vogler** (Félix), **Yella Rottländer** (Alice), **Elisabeth Kreuzer** (Lisa), **Edda Köchl** (Edda), **Didi Petrikat** (la fille), **Ernest Böhm** (l'agent), **Sam Presti** (le vendeur de voitures), **Lois Moran** (la fille au guichet), **Hans Hirschmüller** (le policier), **Sibylle Baier** (la femme), **Mirko** (le garçon au juke-box).

110 minutes.

Le film de Wim Wenders exerce la fascination profonde des errances oniriques. C'est l'œuvre d'un « cinglé de cinéma », le brouillon déjà magistral de ce que sera AU FIL DU TEMPS, une esquisse en sonate de la grande fugue à venir. On y retrouve Rüdiger Volger, qui est vraiment une « bête de cinéma » par sa présence à la fois très forte et très désinvolte. Il fait un reportage aux Etats-Unis, accumule les photos mais s'avère incapable d'écrire : le paysage américain n'est fait que d'images et de signes, dit-il. Dans un motel banlieusard, il casse le récepteur de T.V. : « La télévision est inhumaine, non pas parce que les émissions y sont coupées de spots publicitaires mais parce que tout y est publicitaire : elle vante l'état présent des choses. » Voilà une bonne définition de l'aliénation par les media.

Il décide de rentrer en Allemagne. Le hasard fait qu'il se retrouve flanqué d'une jeune Alice dont la mère lui a confié la garde. Voyage en avion : autre déplacement éminement onirique. A Amsterdam, la mère n'est pas au rendez-vous : on décide de chercher la grand-mère : la fillette affirme qu'elle se rappellera de la maison en la voyant... Lui continue à mitrailler avec son Instamatic : il cherche sa propre identité en fixant sur la pellicule ce qu'il voit autour de lui. La fillette fait une photo de lui : « Au moins tu sauras de quoi tu as l'air ! » La mère est retrouvée : dernier voyage pour la rejoindre. Un journal annonce la mort de John Ford : c'est la fin du voyage, la fin de la « frontière », la fin du rêve cinématographique. La caméra s'arrache du train dans un extraordinaire travelling arrière en hélicoptère qui découvre un superbe paysage, pas très loin du rocher de la Lorelei.

Il y a du Lewis Carroll, évidemment, dans ce voyage erratique et farfelu, tout à la fois utérin et filmique. Le cinéma affirme

sa puissance magique : le film de Wim Wenders n'est pas une tentative de représentation de l'onirisme filmique, il l'est lui-même par son errance rêveuse. Il est bourré de « cinéphilisme », non pas sous forme de références au premier degré (sauf le clin d'œil à John Ford) mais de par son essence même : le voyage, le rêve, le silence, la nuit — et le noir et blanc (on ne rêve guère en couleurs) qui renvoie au cinéma de naguère, celui que ruminent les cinéphiles. ALICE DANS LES VILLES, c'est un « trip » à coup de drogue filmique : Wenders se « shoote » à l'« herbe » fordienne, il lui faut sa dose d'images sous peine d'être en état de manque. Je lui sais gré de nous faire partager son désir et son plaisir.

Marcel MARTIN

OMAR GATLATO

Algérie (1976)

Scénario et réalisation : Merzak Allouache.

Images (Eastmancolor) : Smail Lakhdar Hamina. Musique : Malek Ahmed et chansons populaires d'Abelkader Chaou. Montage : Moufida Tlatki. Production : ONCC. Distribution : Promotion Artistique du Film.

Interprétation : Boualem Bennani (Omar), Farida Guenaneche (Selma), Aziz Degga (Moh), Abdelkader Chaou (le chanteur), Rbah Bouchlal (Ali), des interprètes de théâtre amateur et des non-professionnels.

90 minutes.

ENTRETIEN AVEC MERZAK ALLOUACHE

NOUS REPRODUISONS ICI DE LARGES EXTRAITS D'UN ENTRETIEN AVEC MERZAK ALLOUACHE REALISE PAR REDA KOUSSIM, QUE NOUS AVONS EMPRUNTE A L'UNE DES QUATRE BROCHURES ETABLIES PAR LA CINEMATHEQUE D'ALGER A L'OCCASION DU MOIS DU CINEMA ARABE ORGANISE A CHAILLOT (*ECRAN* N° 59). IL SEMBLE AVOIR PARU ORIGINELLEMENT DANS *EL MOUDJAHID* OU DANS *ALGERIE-ACTUALITE*.

— (...) La première fois que j'ai entendu parler de Allouache, c'était à l'occasion d'un court métrage : LE VOLEUR...

— *C'était en 1967. Je terminais alors mes études à l'Institut National du Cinéma à Ben-Aknoun, aujourd'hui disparu. Dans ce court métrage, déjà, il était question d'un groupe de jeunes... Par la suite, j'ai travaillé pour les « Actualités Algériennes ». Puis est intervenue une rupture qui a duré plusieurs années. J'ai voyagé... Je suis revenu en Algérie en 1972, au moment où avait lieu le débat d'explication des*

D'abord un peu d'histoire. C'était vers 1966, à Alger, la cinémathèque avait présenté sous le titre générique « Alger vu par... » (en référence évidemment au film à sketches français « Paris vu par... ») un programme de cinq petits courts métrages, maladroits sans doute (et d'ailleurs non sonorisés) mais combien émouvants par les préoccupations qu'ils révélaient ! Deux d'entre eux étaient signés Merzak Allouache : PENSEE INTIME évoquait les fantasmes d'un paralysé et LE VOLEUR (le plus intéressant) racontait les frasques d'un adolescent qui vivait de petites rapines dans une société où il ne trouvait pas sa place (cf. mon « Cinémas africains en 1972 », page 134).

A cette époque, le « cinéma moudjahid » (ou cinéma de guerre), pour reprendre une expression de Ferid Boughedir, régnait sans partage en Algérie et la démarche désinvolte des très jeunes auteurs de ces films avait été jugée incongrue par certaines autorités. Au lieu des poussins attendus, c'étaient en effet de bien curieux canards qui avaient été couvés par l'Institut National du Cinéma, fondé à Ben-Aknoun deux ans auparavant ! Leurs essais juraient comme une pièce rapportée sur un pantalon par rapport au discours officiel d'alors. L'heure n'était pas encore à la « révolution agraire » et l'on ne revit guère ces courts métrages insolites qui ont aujourd'hui mystérieusement disparu. Quant à leurs réalisateurs et aux autres techniciens de la même promotion de l'I.N.C., on s'arrangea pour les faire taire : « J'ai voyagé... » confie évasivement Merzak Allouache dans l'interview ci-contre. C'est donc à juste titre que le critique Reda Koussim (Ahmed Bedjaoui) les qualifie dans un journal algérien de « génération perdue ».

Il est vrai qu'au « cinéma moudjahid » a succédé ce qui a été appelé (non sans controverses : cf. nos n°s 16 et 48) « le cinéma djidid » (ou cinéma nouveau). Las d'« encenser les morts » (selon la formule iconoclaste de Rachid Boudjedra), les cinéastes algériens, profitant du virage à gauche de 1972-1973 tournèrent une vingtaine de longs métrages aux accents étonnamment proches qui exprimaient une thématique essentiellement sociale : LE CHARBONNIER de Mohamed Bouamari, NOUA d'Abdelaziz Tolbi, LES SPOLIATEURS de Lamine Merbah, SUEUR NOIRE de Sid Ali Mazif, LA CORDE d'El Hachemi Cherif (celui-ci toujours interdit), etc. Cette forte vague a été suivie par des vaguelettes, dont j'ai parlé dans notre n° 59, et aussi le cyclone impérial de CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISE primé à Cannes en 1975. Même s'ils étaient rarement aboutis sur le plan formel, les films « djidid » avaient et conservent le mérite de rendre compte des aspirations *collectives* du peuple algérien et de faire entendre l'écho, même déformé, de ses espoirs dans le socialisme. Mais il faut reconnaître qu'ils charriaient aussi un discours qui, pour être différent de celui de la décennie précédente, n'en restait pas moins largement officiel. Certains estiment même (avec excès ?) que c'est celui du capitalisme d'Etat au pouvoir.

Je serai peut-être contesté mais j'avance qu'un film comme OMAR GATLATO introduit une *troisième* démarche politico-esthétique dans le cinéma algérien. Une démarche qui, renouant avec les fragiles expériences de 1966 alors étouffées dans l'œuf, s'inscrit en opposition par rapport aux discours du « cinéma moudjahid » et du « cinéma djidid ».

textes de la Révolution Agraire. Pour le ministère de l'Information, j'ai participé à des campagnes avec les ciné-bus à travers le pays. J'ai également contribué à la réalisation d'une plaquette sur le cinéma algérien, toujours pour le compte du ministère. Mais ce que je voulais, c'était tourner. J'ai fait un court métrage intitulé NOUS ET LA REVOLUTION AGRAIRE, un petit reportage sans prétention sur un séminaire tenu à Saïda sur le thème du théâtre et de la révolution agraire, précisément. J'ai aussi été assistant de Slim Riadh pour VENT DU SUD. En juillet 1975, j'ai coréalisé un court métrage sur Tipaza, pour l'ONCIC. J'avais aussi écrit un scénario sur la révolution agraire, que j'ai déposé auprès du comité ad hoc, mais je n'ai jamais reçu de réponse. L'action devait se dérouler dans un village agricole. Elle était centrée sur les revendications des coopérateurs. Ce qui m'a le plus frappé, je crois, à mon retour en Algérie en 1972, c'est l'émergence de la jeunesse sur tous les plans et sur tous les fronts (...). C'était aussi l'époque d'un très grand mouvement dans les ciné-clubs. J'ai pénétré un peu le milieu de la jeunesse dans la banlieue d'Alger. Il m'a beaucoup intéressé par certains aspects qui la singularisaient. J'ai notamment été frappé par le phénomène de la « radjla », qui occupe une si grande place dans OMAR GATLATO. De nouvelles « valeurs » s'étaient développées avec le temps. J'ai été amené à me demander si la force considérable de cette jeunesse était mise en valeur et canalisée vers des buts constructifs. A travers des discussions, j'ai essayé de déterminer quelles étaient ses aspirations réelles. Que pouvaient bien se raconter tous ces jeunes qui se regroupaient le soir près des ci-

Merzak Allouache reprend, en la prolongeant, l'approche esquissée aussi par Mohamed Zinet dans TAHYA YA DIDOU en 1971 : au lieu de célébrer l'effort collectif des secteurs les plus politisés de la population, il s'attache à décrire la mentalité de tout un milieu de jeunes (faut-il dire marginaux ?) qui, tel le anti-héros du « voleur », ne trouvent pas leur place ni leur compte dans la nouvelle société algérienne et vivent, à l'écart du vocabulaire dominant, dans l'univers d'une sous-culture dont les éléments sont, dans le cas exposé par le film, la musique « chaabi » (populaire) ou hindoue, le port altier du costume « bleu de Chine » et surtout le culte de cette « radjla », c'est-à-dire d'une conception bien méditerranéenne de la virilité dont ses amis disent à propos d'Omar « qu'elle le tue » (gatlato ou guetlatou en arabe). De même qu'elle « tue » la société algérienne dans la mesure où elle empêche une saine relation entre les sexes. L'auteur, dans une forme très moderne (Omar résume en gros plan les séquences qui vont se dérouler ensuite) met donc en scène un petit fonctionnaire du service de la répression des fraudes qui tombe follement amoureux d'une voix féminine entendue par hasard sur une cassette qu'il croyait « vierge » (la connotation est probablement voulue) mais il n'osera, finalement, aborder la jeune fille...

Il y aurait beaucoup plus à dire sur ce film d'une extraordinaire densité sociologique qu'épice une gouaille délicieusement algérienne et dont l'esthétique est inédite dans le cinéma local. Je voudrais seulement souligner, dans une conclusion provisoire, combien sa démarche rejoint celle d'un large courant du cinéma politique international : après l'heure des slogans et du didactisme (parfois primaire), voici le temps de la quotidienneté. Comme le dit, dans « El Moudjahid », Mohamed Amghar « on ne dit plus aux gens ce qu'il faut faire » mais on écoute leurs aspirations les plus intimes car on découvre que le bonheur n'est pas seulement une affaire d'organisation économique et politique. Le dernier film de Bertrand Tavernier, LES ENFANTS GATES, montre peut-être le chemin de l'équilibre — qu'il s'agit de trouver — entre l'appel au bouleversement des structures et la prise en charge simultanée des préoccupations personnelles de tout un chacun, afin d'éviter que « le canot de la révolution ne se brise sur les récifs de la vie de tous les jours » (Maïakovski).

Guy HENNEBELLE

tés ou des immeubles ? Je me suis rendu compte que bien peu s'intéressaient à la réalité du pays (...).

— Cela n'est-il pas dû à l'absence ou à l'insuffisance de rapports entre les responsables politiques ou culturels et cette jeunesse ?

— Les premiers contacts m'ont effectivement révélé l'absence de vie culturelle. Certains jeunes faisaient des efforts pour entrer en contact avec la Jeunesse F.L.N., mais le plus souvent ils n'en étaient pas satisfaits et si un lien s'établissait, ils avaient l'impression qu'on voulait leur forcer la main sur le plan politique : et ils n'y étaient visiblement pas prêts. La nouvelle Union Nationale de la Jeunesse Algérienne (U.N.J.A.) travaille d'une autre manière. Je sais qu'à Constantine on a créé des comités de quartiers jusque dans les bidonvilles pour structurer ces jeunes. Leur organiser de petites soirées, c'est déjà se préoccuper de leur sort. Ils ne savent quoi faire en dehors du temps de travail (...). J'ai remarqué que la « radjla » était en train de devenir le véritable élément unificateur de la jeunesse. Et c'est bien malheureux car c'est une unification qui se fait sur une base qui est fausse. A Alger, celui qui n'est pas « fils de la ville » (« Ould el Bled ») est un étranger. Et la virilité (radjla) constitue une référence. Dans les relations entre les jeunes gens, les filles sont absentes, de même qu'elles sont absentes dans la rue. Pourtant la femme est le sujet de toutes les discussions. C'est pourquoi ce thème constitue un axe de mon film : en effet, en Algérie la femme n'est approchée par les garçons que de façon mythique.

- Cette absence nourrit chez les jeunes des fantasmes et les empêche d'avoir des rapports concrets avec la société.

- Mais il me semble qu'ils ne posent pas la question de cette manière. Ils parlent des filles et quand ils en rencontrent, leur premier mouvement est d'agres-

sivité (...). Il n'est pas certain que les jeunes que je décris soient allés jusqu'au lycée. Ce qui m'a intéressé, comme je l'ai dit, c'est le phénomène de la « radjla » qui se développe d'une manière inquiétante, et qui est acceptée (...). C'est, à mon avis, un phénomène sous-jacent au sous-développement. Il est né après l'indépendance (avant il existait, mais limité à un milieu très marginal) (...).

— Il y a une violence latente qui apparaît chez ces jeunes.

— Oui, et le langage traduit cette violence. Même le ton est violent. On peut entendre des jeunes parler d'une manière traînarde et fatiguée, puis brusquement appuyer sur des mots et leur donner une violence et un poids effrayants. Ce n'est pas seulement une mode : c'est un phénomène très ancré.

— Comment as-tu préparé ton sujet ?

— J'ai pris contact avec une dizaine de garçons qui m'ont apporté de précieuses informations. C'est à partir d'elles que le sujet a été élaboré, aussi bien pour la trame que pour la psychologie des personnages. Je pense que le temps est venu (en Algérie) pour les cinéastes de faire un travail rigoureux de recherche au niveau psychologique. Mes personnages entretiennent des rapports particuliers, qui deviennent encore plus spéciaux lorsque la fille entre en scène. Il me fallait être très attentif. Ce milieu n'accepte pas quelqu'un qui est étranger à ses valeurs et il ne m'aurait pas été possible d'entreprendre ces recherches directement. Je ne pense pas avoir procédé à une étude sociologique représentative d'un tout. Mon film est l'histoire d'un groupe au sein duquel se détache un cas précis : Omar.

— La trame de votre film préexistait-elle à vos recherches ou, au contraire, a-t-elle été le résultat de celles-ci ?

— Non, la trame ne pouvait exister avant que je recueille la multitude d'informations qui sont venues donner forme et contenu à chaque situation et donner vie à chaque personnage. Je pense qu'il y a eu un lien. Faut-il dire dialectique, entre l'information recueillie et le sujet qui s'élaborait puis revenait à l'information pour encore y puiser ce qui allait le renforcer. Beaucoup de scènes faibles ont ainsi trouvé leur force et leur valeur en cours d'enquête. C'est de groupes qui ne se connaissaient pas que j'ai tiré les événements dont je parle, dont j'ai tiré un tout, et aussi ce personnage qui est devenu le prototype et le reflet du phénomène dénoncé.

— Omar Gatlato est-il révélateur d'un phénomène général en Algérie ?

— Il n'est représentatif que d'une couche de la jeunesse algéroise et non de celle qui, ailleurs ou dans la capitale, participe aux tâches d'identification nationale. J'aimerais que mon film serve d'introduction à une analyse du phénomène que je décris car il s'agit de toucher la catégorie de jeunes en question pour la faire participer au processus révolutionnaire. Certains pensaient, en lisant mon scénario, que j'allais traiter de la délinquance. Or mes personnages ne sont pas des délinquants. Je les trouve honnêtes et sympathiques. On me dit qu'ils sont prédélinquants. Oui, peut-être, dans la mesure où leur énergie n'est pas canalisée par le processus révolutionnaire.

— Comment vois-tu ton film dans le débat actuel sur la construction du socialisme ?

— Comme je l'ai dit, j'estime que j'aurais atteint mes objectifs si ce film sert de base à un débat au sein de l'U.N.J.A., ou même au-delà. Je pense qu'en traitant d'un cas particulier, on peut ouvrir une fenêtre sur le général. Aujourd'hui il faut, en Algérie, faire toutes sortes de films. Pas seulement autour des grandes questions (...).

Propos recueillis
par Redu KOUSSIM.

NEWS FROM HOME

Chantal Akerman.

Il y a plusieurs manières de rendre sensible à autrui, aux spectateurs par exemple, l'expérience de l'exil, de la solitude et du dépaysement ; une des plus courantes consistant à recourir à la description psychologique de certains états d'âme et d'y greffer un canevas dramatique à résonnances sentimentales.

Chantal Akerman n'a pas choisi dans NEWS FROM HOME une telle solution de facilité, elle a axé sa démarche sur la prise en considération de l'espace tangible qui s'offrait à elle : la ville de New York, qu'elle « visita » en 1971 et qu'elle apprit à regarder par le biais d'un regard cinématographique neuf et radical, celui issu de sa familiarisation avec les travaux « structurels » de Michaël Snow ; ces expériences de pulvérisation et de reconstruction de l'espace filmique l'ont conduit en 1972 à la création d'un film très remarqué alors : HOTEL MONTEREY. Ici, sur un matériau de base similaire : des images de la ville, du métro, des gens, elle greffe, dans une optique dialectique, des lambeaux de textes provenant des lettres écrites par sa mère durant cette période (elle les lit d'une voix monocorde) dont la clarté et la définition sonore sont constamment remises en question par les bruits organiques de la cité ; le tout judicieusement mixé.

Le film est donc construit sur une série de ruptures : rupture entre la demande maternelle qui s'exprime à travers un langage simple, consciencieusement affectif et les préoccupations quotidiennes de la fille qui veut faire du cinéma ; rupture entre la description du vécu routinier en métropole et les images à la violence contenue qui nous sont montrées (l'environnement porte les stigmates d'une érosion qui n'a rien de naturel),

France/Belg. (1971-1976)

Conception, réalisation : **Chantal Akerman.**

Images : **Babette Mongolte. Son : Dominique Dalmasso, Larry Haas. Montage : Francine Sandberg. Production : I.N.A., Unité trois, Paradise films. Distribution : Unité Trois.**

Interprétation : **les rues de New York.**

90 minutes.

accentuées par la bande-son et enfin rupture entre le contenu des « messages » et leur inscription dans le corps de la forme audio-visuelle que nous propose Chantal Akerman.

C'est de ces cassures, de ces creux que va naître ce sentiment d'angoisse que la jeune femme a ressenti dans ces doubles rapports, d'une part avec l'univers calme et étriqué de sa mère (c'est de l'avis de la réalisatrice même une femme peu instruite qui maîtrise mal les codes linguistiques), d'autre part avec la ville tentaculaire, inhumaine dans laquelle elle évolue et qu'elle tente ici de nous communiquer ; elle y réussit fort bien d'ailleurs.

NEWS FROM HOME constitue le délicat équilibre entre un corps (celui de Chantal Akerman) et plusieurs champs de désir qui s'y réfractent : l'affection maternelle, l'espace de la ville et la genèse du film qui se matérialise à travers le jeu libre de divers paramètres tant psychologiques que plus étroitement formels, audio-visuels. Nous pouvons voir avec ce film que les recherches accomplies dans le domaine de l'expérimentation par le « New American Cinema » et qui ont bouleversé la syntaxe perceptive et organisatrice des produits filmiques, peuvent quand elles sont correctement réinvesties, comme dans l'œuvre de Chantal Akerman, déboucher sur une nouvelle éthique de la communication qui est, faut-il encore le préciser, une des options majeures de notre siècle.

Alors, NEWS FROM HOME, l'histoire (sans trame) d'un exil, l'apprentissage d'une discipline audio-visuelle très stricte débouche sur la conception d'un film angoissant et touchant, aride et lyrique qui nous réconcilie avec le cinéma ; et ceci est suffisamment rare pour qu'on s'y aventure, même sans préparation.

Raphaël BASSAN

LE DIABLE PROBABLEMENT

« Ce qui m'a poussé à faire ce film c'est le gâchis qu'on fait de tout. C'est cette civilisation de masse, où bientôt l'individu n'existera plus. Cette agitation folle. Cette immense entreprise de démolition où nous périrons par où nous avons cru vivre. C'est aussi la stupéfiante indifférence des gens, sauf de certains Jeunes actuels, plus lucides. »

Il n'est pas inutile de reproduire en épigraphe cette déclaration de Robert Bresson qui précise d'entrée son point de vue et son propos. Si la majuscule qui figure dans son texte est bien de lui, on peut penser qu'il accorde à la jeunesse une sorte de valeur absolue, pour le meilleur et pour le pire. Car tous les « Jeunes » n'ont pas son approbation : pas ceux qui approuvent l'orateur affirmant, dans un meeting d'adolescents : « Je proclame la destruction ». — « Et après ? », rétorque un participant — « Ça sera toujours mieux ! » lui est-il répondu.

Ce contradicteur anime une « Association pour la sauvegarde de l'homme et de l'environnement » où l'on projette des films montrant les progrès irrésistibles de la pollution et de la destruction de la vie sous tous ses aspects, depuis les arbres centenaires jusqu'aux bébés phoques. Charles vit à proximité de ce groupe, partagé entre deux jeunes femmes qui l'aiment également mais différemment et entre lesquelles il ne se décide pas à choisir. Il a abandonné ses études (c'est un brillant mathématicien) et il semble chercher désespérément une issue à un drame intérieur que nous imaginons peu à peu.

« Qui nous manœuvre en douce ? Le diable, probablement », profère un quidam dans l'autobus ; un autre parle des « forces obscures qui nous régissent. » Charles continue à parcourir son calvaire dans une atmosphère crépusculaire. Ce personnage christique veut accomplir un sacrifice exemplaire qui puisse servir d'avertissement ; comme dans le cérémonial du hara-kiri, il demande à un ami de l'aider à mourir. Il n'avait pas d'abord l'intention de mettre fin à ses jours mais le psychiatre, que ses amis l'ont poussé à consulter, la convaincu qu'il avait « envie de mourir ». Dérision de la société répressive qui condamne, par

France (1977)

Scénario et réalisation : Robert Bresson.

Images (couleurs) : Pasqualino de Santis. Montage : Germaine Lamy. Décors : Eric Simon. Son : Georges Prat. Production : Sunchild-G.M.F.. Distribution : Gaumont.

Interprétation : Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Régis Hanrion (psychanalyste), Nicolas Deguy (Valentin), Geoffroy Gaussen (libraire), Roger Honorat (commissaire), Vincent Cottrell, Laurence Delannoy, Laetitia Martinneti, Martin Schlumberger, Thadée Klossowsky, Miquel Irissari, Nadine Boyer-Vidal, Roland de Corbiac, Dominique Lyon.

95 minutes.

la voix d'un de ses soi-disant guérisseurs, ce garçon qui veut simplement avoir « le droit d'être ce qu'il est ».

Charles ni ses amis ne font de la politique. Bresson affirme : « Le refus de toutes les politiques est politique. » Il est bien question du *profit* dans son dialogue, mais sans autre précision : on ne sait pas trop à qui profite le crime. Russes et Américains sont renvoyés dos-à-dos, naturellement. La pollution du monde et des consciences semble être pour le cinéaste une sorte de fatalité anonyme dont nous serions les jouets. Qui est responsable ? « Le diable, probablement. »

L'idéologie bressonienne se situe dans une sorte de ciel : ce faisant elle échappe à la banalité de la propagande écologique, à la vulgarité de la polémique sociale. A cette altitude, les concepts sont assez généraux pour concilier les points de vue opposés, assez vagues pour rester d'un « humanisme » de bon ton. Nous sommes en pleine superstructure. Charles s'immole, tout comme les moines boudhistes le font par le feu : un sacrifice de ce genre entraîne inévitablement le respect, sinon la conviction. « Je crois aux témoins qui se font tuer », disait Pascal.

Cela dit, il faut admettre qu'il y a une cohérence profonde dans la démarche du cinéaste : il refuse le « monde » et il le refuse jusqu'au bout, jusqu'à refuser toute discussion qui serait inévitablement « terre à terre » si elle tentait de dialectiser le problème ; face à l'apocalypse, les nuances et les distinguos ne sont plus de mise. De même que toute politique, il rejette toute psychologie : Charles n'existe qu'en fonction du martyre qu'il doit assumer. Ces jeunes gens ne sont qu'une sorte de quintessence d'une jeunesse désincarnée ; ils ne sont que des symboles, même pas : des signes. Refusant tout psychologisme, Bresson écarte par là-même toute vélléité de « naturel » et reste entièrement fidèle à son style habituel : les personnages sont le plus souvent filmés sans espace autour d'eux, pris dans des cadrages qui leur coupent la partie supérieure du corps, la caméra s'attarde sur le décor anormalement vide longtemps après que les acteurs en sont sortis, la bande sonore exclut pratiquement toute musique et ne comporte que des bruits d'ambiance, mais qu'on dirait recomposés, les comédiens parlent d'une voix blanche comme des récitants lunaires. Ainsi Bresson est-il, comme toujours, aux antipodes du psychologisme à la mode et du faux « naturel » qui va de pair avec lui : il est toujours solitaire, toujours en marge, je ne dirai pas à l'avant-garde, mais *ailleurs*. Cette cohérence en profondeur, cette fidélité inébranlable à soi-même forcent le respect, voire l'estime. D'autant qu'il donne une leçon de cinéma dont beaucoup feraient bien de tenir compte. Car si d'aucuns pourront penser que ses procédés de style sont en train de devenir des tics, du moins devront-ils admettre qu'il ne suit pas la mode, qu'il ne suit que sa propre mode. Qu'il procure un plaisir visuel, un bonheur filmique qui n'a guère d'équivalent et qui éclate dans des moments admirables, comme celui de l'abattage des arbres. C'est par de tels instants de pur lyrisme que le réalisateur justifie son ascèse et qu'il donne tort à ses détracteurs : qui peut le plus peut le moins.

Marcel MARTIN

LA GUERRE, LA MUSIQUE, HOLLYWOOD ET NOUS

Le propos avoué de l'auteur (émission T.V. « Pour le cinéma ») était de faire un film utile, qui serve à faire connaître aux teenagers américains d'aujourd'hui une période historique qu'ils ne connaissent pas. Ce dernier point est sans doute vrai : si tant est que les kids en question voient des films consacrés à la « World War II », ce ne sont que visions parcellaires, jamais explicatives, où l'histoire est masquée par des récits de convention. C'est donc un cours global sur la guerre vue d'Amérique (détail qui n'est pas sans importance), et pour que ce cours ne soit pas indigeste il a fallu en faire un spectacle.

Laissons à d'autres le soin de juger du bien-fondé de cette démarche, voire de son opportunité idéologique. Il y a beaucoup plus passionnant, c'est l'inépuisable *jeu de sens* que produit à l'intérieur du film le parti pris de son illustration musicale, dont le choix s'est porté sur les chansons de John Lennon et

ALL THIS AND WORLD WAR II
U.S.A. (1976)

Réalisation : **Susan Winslow.**

Montage : **Colin J. Berwick.** Direction musicale : **Lou Reizner.** Musique et paroles de **John Lennon** et **Paul McCartney.** Arrangements musicaux et orchestration : **Wil Malone. The London Symphony Orchestra** et **The Royal Philharmonic Orchestra,** dirigés par **Harry Rabinovitch** et **David Measham.** Conseiller à la Recherche et à la Production : **Tony Palmer.**

90 minutes.

Extraits des 30 films hollywoodiens suivants : BELL FOR ADANO, de Henry King ; BERLIN CORRESPONDANT, de Eugene Forde ; THE DESERT'S RAT, de Robert Wise ; EVE OF ST. MARK, de John Stahl ; FOUR JILLS IN A JEEP, de William A. Seiter ; FOUR SONS, de Archie Mayo ; GUADALCANAL, de Lewis Seiler ; IMMORTAL SERGEANT, de John Stahl ; LITTLE TOKYO U.S.A., de Otto Brower ; NIGHT PURPLE HEART, de Lewis Milestone ; THE SULLIVANS, de Lloyd Bacon ; THEY CAME TO BLOW UP AMERICA, de Edward Ludwig ; 13 RUE MADELEINE, d'Henry Hathaway ; TWELVE O'CLOCK HIGH, de Henry King ; GUERILLAS, de Fritz Lang ; CONFIRM OR DENY, de Archie Mayo ; ATTACK IN THE PACIFIC, de Walter Lang ; TO THE SHORES OF TRIPOLI, de Bruce Humberstone ; WING AND A PRAYER, de Henry Hathaway ; O-DAY, THE SIXTH OF JUNE, de Henry Koster ; THE LONGEST DAY, de Darryl Zanuck (prod.) ; TORA ! TORA ! TORA !, de Richard Fleischer ; CHARLIE CHAN IN THE CITY OF DARKNESS, de Herbert I. Leeds ; DESTINATION GOBI, de Robert Wise ; GREAT GUNS, de Monte Banks ; CASABLANCA, de Michaël Curtiz.

Numéros musicaux :

• Magical Mystery Tour • **(Ambrosia),** • Golden Slumbers/Carry That Weight •, • The Sun King •, • She Came In Through the Bathroom Window • **(The Bee Gees),** • Hey, Jude • **(The Brothers Johnson),** • Michelle • **(Richard Cocciante),** • Because • **(Lynsey De Paul),** • Yesterday • **(David Essex),** • She's Leaving Home • **(Bryan Ferry),** • We can Work It Out • **(The Four Seasons),** • Strawberry Fields • **(Peter Gabriel),** • Help ! • **(Henry Gross),** • Lucy In The Sky With Diamonds • **(Elton John),** • Maxwell's Silver Hammer • **(Frankie Laine),** • With A Little Help •, • Nowhere Man • **(Jeff Lynne - Electric Light Orchestra),** • You Never Give Me Your Money • **(Wil Malone et Lou Reizner),** • When I'm 64 • **(Keith Moon),** • Fool on the Hill **(Helen Reddy),** • I Am A Walrus •, • Let It Be •, • The Long and Winding Road • **(Leo Sayer),** • It's Getting Better • **(Status Quo),** • Get Back • **(Rod Stewart),** • Come Together • **(Tina Turner),** • A Day In The Life • **(Frankie Valli),** • Lovely Rita, Meter Maid •, • Polythene Pam • **(Roy Wood).**

Paul McCartney, autrefois chantées par les Beatles, reprises pour la circonstance par un quarteron d'artistes anglo-saxons actuels. La raison de ce choix est probablement l'opportunisme commercial pur et simple. Ce matériau a fait ses preuves : il n'existe pas de musique plus universelle que celle-là, qui plaise à tous les secteurs du public, tous les âges et tous les milieux (le marketing de LOVE STORY ne s'y était pas trompé en calculant son fameux slogan : « Elle aimait Beethoven et les Beatles... »). Tous les sentiments, tous les clichés, tous les styles, apparaissent dans les compositions de Lennon-McCartney (cas unique dans la pop music, et raison de leur succès universel). Le choix allait donc au-devant du succès, faisant bon marché d'un hiatus flagrant (et même l'assumant) : il n'y a, a priori, aucun rapport entre la guerre et les Beatles. Au contraire : l'ère des Beatles, c'est l'explosition joyeuse, optimiste, insouciante, insolente, etc., de la génération issue du baby boom, le vent de folie sur l'Angleterre et sur l'Europe des teenagers (la guerre et ses séquelles sont oubliées, on passe à autre chose).

Le hiatus, pour les jeunes Américains d'aujourd'hui à qui le film est (serait) d'abord destiné, n'est pas évident : eux, ils représentent la troisième génération. Ils n'ont pas plus connu les Beatles que la guerre (le boom incroyable, il y a trois ans, de leur double compilation aux U.S.A. attestait une surprenante découverte !). Il n'empêche que le film est construit sciemment sur le principe du contrepoint : on commence par une bataille aérienne sur fond de romance. Impossible de ne pas penser au dernier plan de DR. STRANGELOVE (avec chansonnette sirupeuse sur champignon nucléaire).

Mais le jeu ne s'arrête pas là. Le meilleur, disons-le d'emblée, c'est ce qui échappe à la détermination des auteurs (exactement comme dans le jeu surréaliste du style « cadavre exquis »). Le moins bon, c'est le gag voulu, le rapprochement à la mode « chansonnier » : « The fool on the hill » sur Hitler à Berchtesgaden (on rit mécaniquement, mais c'est un peu court, et il faut vite couper : le fou de McCartney est un poète farfelu, lui). Ce procédé-là ressemble trop aux truquages-image repris ici, fabriquant la gigue de Rethondes, le pas de l'oie à l'accéléré ou bien en marche arrière.

Heureusement, de nombreuses chansons de Lennon-McCartney ont des textes plutôt sybillins et imprécis (voire énigmatiques dans la période 1967-1970), ce qui favorise de jolis effets. Le meilleur vient des images les plus insolites : les souterrains et les quais du métro londonien surpeuplés de dormeurs pendant le blitz (« Golden slumbers »), bals du samedi soir où tous les danseurs sont affublés d'un masque à gaz (« Polythene pan »). Assez extraordinaire, l'apocalypse semi-tragique semi-dérisoire de Pearl Harbor sur « I am the walrus » et son délire verbal. Remarquable, l'idée d'avoir choisi « Come together » sur les images de l'impérialisme militaire japonais.

On va dire : l'insolite sur l'insolite, c'est un peu facile. Sans doute, et tout cela ne doit pas dissimuler certaines platitudes : « Getting better » quand ça va mieux, quand les Alliés redressent la situation, « Yesterday » quand les mobilisés voguent vers le Pacifique après Pearl Harbor, et bien entendu « Hey Jude », le cantique de l'allégresse, sur la Libération. Encore que celui-ci, quoique trop attendu, fonctionne merveilleusement : la séquence est très émouvante, surtout avec cette image fantastique du grand dégingandé au chapeau qui danse et virevolte sur une chaussée couverte de confettis et de serpentins.

Pour quelques facilités, il y a quand même beaucoup de surprises impossibles à décrire ici, parce qu'elles sont le fruit du hasard, d'alliances imprévues de mots et d'images. C'est ce jeu de production inopinée de sens qui fait le prix du film. On sait bien qu'il suffit d'écouter une partition musicale, n'importe laquelle, sur un film muet, pour que jaillissent des correspondances inattendues, mais l'exercice prend ici une dimension supplémentaire, une troisième, grâce aux textes des Beatles, qui se révèlent idéaux, justement, par leur transparence sémantique. « Sun King », lorsque s'envolent les bombardiers japonais qui vont précipiter les U.S.A. dans la guerre, sur fond de soleil levant, c'est à la fois : le soleil que l'on voit à l'image, le soleil rouge du drapeau impérial (King signalant l'expansionnisme ?), et c'est aussi très précisément ce calme (à travers une chanson

qui pastichait la guimauve à l'italienne) étrange et trompeur des avions prenant lentement leur vol majestueux/partant pour semer la mort.

Plus tard, « A day in the life » était évidemment l'illustration rêvée pour le « jour le plus long » du débarquement, avec son titre d'abord, puis son tintamarre de violons affolés. En même temps, le sens double, voire énigmatique, de certains vers de la chanson, se fixe sur des images évocatrices (les fameux « 4 000 trous de Blackburn » correspondant précisément, ici, aux futurs cimetières militaires à perte de vue).

ALL THIS AND WORLD WAR II n'est pas pour autant une œuvre d'avant-garde, mais si on s'intéresse aux mécanismes essentiels du cinéma, c'est-à-dire ceux qui y conditionnent la production de sens, il n'est pas indifférent de montrer, à travers un cas aussi particulier, que l'intéressant, c'est ce qui échappe aux auteurs.

Gérard LENNE

BAXTER, VERA BAXTER et LE CAMION

BAXTER, VERA BAXTER
France (1976)

Scénario et réalisation : Marguerite Duras.

Images : Sacha Vierny. Musique : Carlos d'Alessio. Montage : Dominique Auvray et Caroline Camus. Son : Guillaume Sciama. Scripte : Geneviève Dufour. Production : INA et Stephane Tchalgadjieff-Sunchild. Distribution : Sunchild.

Interprétation : Claudine Gabay (Véra Baxter), Delphine Seyrig (l'Inconnue), Gérard Depardieu (Michel Cayre), Noëlle Chatelet (l'amie), Claude Aufort (le barman), Nathalie Nell (la maitresse), et la voix de François Périer.

90 minutes.

On dirait que Marguerite Duras a fait deux films, l'un pour se faire du mal, l'autre pour se faire du bien. Avec BAXTER, VERA BAXTER, elle aura été au bout de ses hantises, de sa peur. LE CAMION l'en aura fait sortir. Il est possible que, maintenant, ses films soient sereins. Ou qu'ils ne soient jamais plus les mêmes.

BAXTER, VERA BAXTER va au bout d'INDIA SONG, mais en lui fermant toutes les issues. Alors qu'INDIA SONG — et plus encore SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DESERT — laissaient échapper une possibilité de vie, une idée d'amour, une envie de sérénité (fût-ce dans la mort), BAXTER, VERA BAXTER est un système obsessionnel, un système en forme de circuit fermé. Une femme enfermée, une musique enfermée dans les deux mêmes mesures, un amour enfermé. L'intérieur d'une villa vide dont on ne voit jamais l'entour et l'alentour offre à la caméra un cadre strict, droit, géométrique. A l'intérieur de cette géométrie, une femme s'inscrit dans sa résignation. Dans la résignation de la mort de la passion.

Femme molle, subissante, riche, Vera est délaissée par son mari, et vendue par lui à son amant, Michel Cayre (Gérard Depardieu). Non pas gémissante mais jamais souriante, ce qui est pis. Elle parle pour nous, tripotant vaguement sa fourrure, marchant, un peu frileuse, les mains enfoncées dans ses poches, mais elle n'a rien à dire. Tout est parfait chez Vera Baxter, de son médaillon sur la poitrine à ses chaussures de couturier. Elle délire aussi, parlant au téléphone à Baxter, cet homme perdu pour elle mais qui n'entend rien. Il ne l'a jamais écoutée. Vera Baxter est dans un système bloqué. Le système glacé de la bourgeoisie. Le système glacé du film.

Mais, comme toujours dans la création libre de Marguerite Duras, quand il lui prend l'envie, elle « rompt » le système qu'elle vient si soigneusement de créer. Elle s'échappe. Par des trouées dans la nature, vues de mer, vues de plages, vues de vagues, plans lisses, comme verticaux. Verticaux comme la cathédrale de Jumièges qui apparaît — splendide — au détour d'un plan. Par des plans de nus de Vera Baxter, offerte, vendue par un mari séducteur d'autres femmes. Ces échappées donnent au film un tel élan de beauté (due beaucoup à Sacha Vierny) qu'on a peine à se retenir de crier.

Comme se retient si fort Vera Baxter. Et pourtant, elle pourrait se livrer à l'inconnue Delphine Seyrig qui, on le sent dès que Seyrig arrive, vient d'un ailleurs plus chaleureux. Mais non. Les deux femmes ont tourné la tête pour suivre la musique circulaire. Mais il est temps maintenant de partir. Vera Baxter va louer la villa trop cher, le prix que son mari a payé pour qu'elle le trompe.

« Vous vous souvenez, il y a 1 000 ans, les femmes de la forêt ont commencé à parler aux plantes et aux animaux », dit Delphine Seyrig à Vera Baxter en parlant des sorcières. J'ai l'impression qu'il y a mille ans on a donné une caméra à Marguerite Duras. Elle s'est mise à parler au cadre, à la lumière, au son, à la musique, aux articulations des mots filmiques. A les appri-

LE CAMION

France (1977)

Scénario et réalisation : **Marguerite Duras.**

Images : Bruno Nuytten. Son : Michel Vionnet. Montage : Dominique Auvray et Caroline Camus. Musique : Variations de Beethoven sur un thème de Diabelli, interprétées par Pascal Rogé. Production : Cinéma 9 et Auditel. Distribution : Les Films Molière et Pierre et François Barat.

Interprétation : Marguerite Duras (elle-même, la dame), Gérard Depardieu (lui-même, le camionneur).

80 minutes.

voiser d'une façon qui n'est pas familière à tous. Mais ce nouvel art du cinéma, nous avons encore 1 000 autres années pour le découvrir.

Dans le CAMION, Marguerite Duras remet en cause — encore une fois — les données du cinéma qu'elle avait déjà pas mal bouleversées. Elle détruit la représentation de son histoire. Pas d'acteurs, pas de narration jouée. Gérard Depardieu et elle-même, assis à une table dans sa maison de campagne, lisent un texte : ce qu'aurait été LE CAMION s'il avait été tourné. « Ç'aurait été un film sur... » « Ç'aurait été une route au bord de la mer... » « C'est là que la dame aurait commencé à regarder le paysage ». Il n'y a pas de bord de mer mais de longs plans récurrents tournés dans la région entre Trappes et Les Yvelines, dans la « capitale de l'émigration en France », dit Duras. Et pourtant, bien sûr, il y a la mer...

A partir de « ç'aurait été » — temps de verbe utilisé par les enfants lorsqu'ils jouent à s'imaginer autres — tout devient possible dans LE CAMION. Tout naît. Une histoire politique. Une histoire d'incompréhension de classe. Une histoire d'amour enfin.

On peut même dire qu'il n'est question à peu près que d'amour dans LE CAMION. Dans le vocabulaire employé qui cache sous chaque pierre un flamboiement sexuel : la dame est « transportée par lui » dit le texte. Transportée par le camion, certes, mais aussi transportée d'amour. Jusque dans la phrase « leur disparité aurait été l'objet même du film »... Dans l'impossible du film surgit le possible d'un amour. Un amour qu'on peut même aller jusqu'à imaginer hors caméra. Je veux dire : non dans l'espace de la réalité mais dans celui des fantasmes de Duras. Si cet amour était joué, cela serait insupportable. Indiqué, cela ne vaudrait pas mieux. Mais sous-tendu/sous-entendu par un verbe dont il faut donner une explication lacanienne, alors, là, oui. « Transportée d'amour par lui » peut être vu à cause du champ sonore du film que ne vient troubler aucune image. Dans LE CAMION, *lu = entendu* se transforme en *lu = vu*.

Pourquoi ce qui n'est pas fait, pas joué est-il plus beau parce que dit. L'explication du phénomène est dans la liberté de création de Marguerite Duras. Pourquoi cela procure-t-il joie, chaleur et excitation, voilà qui est plus mystérieux. Peut-être l'exaltation tient-elle à la force que Duras a redonné aux mots.

Des mots qui se colorent avec violence, comme s'ils recevaient en retour le choc des images filmées, le choc des éclairs bleus de la campagne et du camion.

« A blanc, E vert, I rouge, O noir »... On se fie de nouveau à la parole. Et on peut même imaginer que le camion est rouge...

Claire CLOUZOT

UN TAXI MAUVE

France (1977)

Réalisation : **Yves Boisset.**

D'après le roman de Michel Déon (Editions Gallimard). Adaptation : Yves Boisset et Michel Déon. Images : Tonino delli Colli. Décors : Arrigo Equini, Franco Fumagalli, Peter James. Son : Bernard Aubouy. Musique : Philippe Sarde. Montage : Albert Jurgenson. Production : Rizzoli Film (Rome)/Sofracima et TF 1 (Paris), en association avec National Film Studios of Ireland. Distribution : Parafrance.

Interprétation : Philippe Noiret (Philippe Marchal), Charlotte Rampling (Sharon), Peter Ustinov (Taubelman), Agostina Belli (Anne), Edward Albert (Jerry), Fred Astaire (docteur Scully), Jack Watson, Mairin D. O'Sullivan, John Molly, Martin Dempsey.

120 minutes.

Aucun lien de parenté, aucune identité de vue même entre Yves Boisset, cinéaste situé « à gauche », et Michel Déon, écrivain classé « à droite », et, même si l'on peut nourrir une défiance toute légitime à l'égard de ce genre de classification abusive, on est en droit de se demander ce qui, a priori, a pu séduire Boisset dans le roman de Déon. Rien de commun en effet entre un cinéma efficace et carré, finalement très standardisé et sans réelle personnalité, sinon au plan d'une démarche politique relativement cohérente, et une écriture tendre et désenchantée, attirée par l'exil et la mort, complètement désengagée de l'action politique, quelle qu'elle soit. Loin du bruit et de la fureur des passions de notre moderne actualité, ce qui fait tout le prix du roman de Déon, ce sont ses personnages quasi fitzgeraldiens, en rupture de sentiment et de société, tout entiers dominés par le goût de l'échec et l'idée de la mort ; personnages blessés par un passé qu'ils ne parviennent pas à enterrer et dont ils trainent les débris derrière eux ; personnages qui composent un petit univers bien clos mais sans cesse menacé par une discrète *fêlure* intérieure. Comment ne pas songer ici à ces lignes de Scott Fitzgerald, extraites précisément de « La Fêlure » : « Je m'aperçus que depuis longtemps je n'aimais plus les gens ni les choses, mais je continuais tant bien que mal et machinalement à faire semblant de les aimer. Je m'aperçus

que même l'amour que je portais à ceux qui m'étaient les plus proches était devenu tentative d'aimer, que mes rapports de hasard (...) se bornaient seulement à ce qu'il fallait dire, d'après le passé ».

Tout l'échec du film vient de ce que Boisset a été incapable de retrouver le ton doux-amer, chuchoté, comme à mi-voix, du roman, limitant l'entreprise à une adaptation plate et mélodramatique. Ainsi donc tous les personnages apparaissent-ils singulièrement caricaturaux, du géant rabelaisien Taubelman au jeune Jerry Kean, papillon malhabile qui se brûle les ailes aux feux de la vie. Plutôt que de saisir la fragilité (plus ou moins dissimulée) de ces personnages hors du commun, Boisset a préféré laisser la bride sur le cou de ses interprètes qui, reconnaissons-le, réussissent parfois à sauver la mise. Pourtant, si le jeu tout en subtilités de Philippe Noiret ou l'extraordinaire sensualité animale de Charlotte Rampling parviennent à donner le change, la fadeur d'Edward Albert ou le cabotinage grandiose mais gratuit de Peter Ustinov détruisent l'homogénéité de l'ensemble et sanctionne du même coup l'échec d'un cinéaste quelque peu dépassé et qui, à aucun moment, ne parvient à saisir l'essence de son modèle littéraire.

Inutile cependant de revenir sur le faux problème de l'adaptation cinématographique d'un roman, sur les possibles trahisons du cinéaste ou sur les libertés prises à l'égard du matériau originel. En fait, fidèle au roman de Déon (à quelques détails près : ainsi la suppression du personnage de Kosslawski, scénariste et écrivain au « grand talent, gâché par sa propre veulerie, son appétit d'argent et son désespoir de n'être pas Henry James ou Dos Passos » — personnage fizgeraldien s'il en fut), Boisset paraît hésiter sans cesse entre plusieurs directions à prendre, n'en choisissant finalement aucune ; aussi ne parvient-il ni à nous intéresser aux aventures de ses personnages, ni à nous faire croire à l'authenticité de l'Irlande qu'il nous donne à voir ici. Alors que Déon enracinait son roman dans une terre irlandaise qu'il connait bien pour y vivre depuis longtemps, les images de Tonino delli Colli, malgré leur grande beauté, demeurent à la surface des hommes et des choses. Car, si les poneys sauvages n'ont jamais été plus beaux qu'ici, dans la lumière dorée du petit matin, aucune osmose ne s'opère entre personnages et paysages, de telle sorte que se trouve encore renforcée l'aspect théâtral (dans le mauvais sens du terme) de l'ensemble. Tout se passe comme si quelques vedettes internationales (à la fois trop vedettes et trop internationales) nous donnaient la comédie devant de belles toiles peintes, sans se soucier de nous faire partager leurs sentiments ou leurs passions. Ce qu'accentue encore l'utilisation maladroite d'un commentaire *off* particulièrement redondant, qui paraît jouer ici le rôle d'un quelconque chœur antique.

« Souhaitons que le gentil Boisset, qui savait être méchant, ne perde pas ses crocs en s'engagent définitivement dans la voie, royale mais triste, de la "Qualité Française" », écrivait ici même Henry Moret à propos de FOLLE A TUER. Ceci s'applique aujourd'hui à UN TAXI MAUVE : là où il fallait pudeur et retenue, sensibilité et tact, Boisset n'a fait que chausser les gros sabots d'un académisme mou et sans âme. Echec donc, non point rédhibitoire mais qui marque les limites d'un cinéaste par ailleurs très estimable. Regrettons tout de même que Boisset ait raté de la sorte son examen de passage.

Gilles CEBE

PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME

Que l'on nous pardonne une fois de plus d'évoquer à propos du film d'Aleksandar Petrovic le roman d'Heinrich Böll qui l'a inspiré, mais il n'est guère concevable de démontrer l'inanité de l'adaptation sans se référer quelque peu à son modèle, d'autant plus que l'importance de celui-ci ne peut être négligée (même dans une revue de cinéma). Quelques mots à propos de « Portrait de groupe avec dame » (le roman) de manière à mieux *comprendre* PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME (le film) dans l'adaptation qu'en donne aujourd'hui Petrovic.

Utilisant un style polyphonique parfaitement maîtrisé, Böll brosse

GRUPPENBILD MIT DAME
(R.F.A./FRANCE, 1977)

Réalisation : **Aleksandar Petrovic.**

Scénario et dialogues : **Aleksandar Petrovic**, en collaboration avec **Heinrich Böll**, d'après le roman de celui-ci. Images : **Pierre William Glenn.** Décors : **Gunther Nauman.** Montage : **Agape Dorstewitz.** Production : **Stella Film G.M.B.H. (Munich)/Cinéma 77 Beteiligungs G.M.B.H., Produktiones KG (Berlin) / Zweites Deutsches Fernsehen (Mainz) / Les Productions Artistes Associés (Paris).** Distribution : **Artistes Associés.**

Interprétation : **Romy Schneider** (Leni), **Michel Galabru** (Pelzer), **Brad Dourif** (Boris), **Richard Muench** (Hubert Gruyten), **Fritz Lichtenhahn** (Dr Scholsdorff), **Verus Zeplichal** (Heinrich Gruyten), **Vadim Glowna** (Erhard), **Milena Dravic** (Sœur Klementine), **Ruediger Vogler** (Boldig), **Rudolph Schnendler** (Otto Hoyger), **Bata Zizojinovic** (Bogakov), **Gefion Helmke** (Mrs. Schweigert), **Wolfgang Condrus, Peter Kern, Dietor Schidor, Isolde Barth, Dragomis Bojanic, Irmgard Foerst.**

107 minutes.

dans son roman une sorte de fresque historique (de la chasse aux politiciens de la république de Weimar par les S.A. nazis à la chasse aux communistes par la police sociale-démocrate) qui n'exclue nullement de brusques percées intimistes, la mise à nu de tel ou tel personnage, tantôt truculent ou pitoyable, cruel ou généreux. C'est donc à une étude en profondeur de la société allemande que nous convie Böll, société découpée en strates et vue tout à la fois de l'extérieur (les événements historiques bruts) et de l'intérieur (chaque personnage est disséqué avec précision et sa participation à l'un ou l'autre des événements évoqués l'éclaire d'un jour nouveau). Subtile imbrication entre événements individuels et destinée commune d'un peuple, que Böll rend possible en recourant à la technique éprouvée du reportage télévisuel, faisant se recouper ici et là divers témoignages, glissant de larges pans d'actualité d'où les épisodes saillent plus ou moins nettement selon les angles d'attaque ou les points de vue personnels.

Que reste-t-il donc aujourd'hui de ce roman dense qui, à la manière d'un oignon, perd une à une ses peaux sur lesquelles s'inscrit l'histoire de l'Allemagne ? Peu de choses, on le devine, car, plutôt que d'épurer le récit, le cinéaste a cru devoir en conserver toute la complexité, jouant entre passé et présent sans jamais parvenir à dominer une structure cinématographique trop artificiellement créée. Vouloir retrouver de la sorte toute la subtile architecture d'un ouvrage de quelques 360 grandes pages, n'est-ce point en fait oublier que le livre permet de préciser tel détail (à l'aide d'une phrase intercalée ici ou là) ou de revenir en arrière, alors que le film, au contraire, joue sur une perception immédiate et fugace. Ainsi Petrovic se révèle-t-il incapable de développer la psychologie de ses personnages au-delà d'un schématisme primaire : aucun d'eux n'acquiert donc le moindre relief, la moindre épaisseur, ce qui paraît tout de même singulier pour l'adaptation d'un roman aux caractères fortement colorés. Singulier mais explicable, dans la mesure où Petrovic joue sur une mise en scène affectée plutôt que sur des personnages qu'il anime à la manière de pantins auxquels de vagues fonctions ont été attribuées (l'ancien combattant, le prisonnier russe, etc.). Tous les acteurs font ainsi figure de potiches (y compris Michel Galabru, Romy Schneider et même Brad Dourif, si magnifique dans VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOU), car ici, la vedette, c'est la caméra, une caméra rarement bien placée et surtout peu discrète. Reconnaissons malgré tout que Petrovic parvient à donner une certaine cohérence à l'épisode hypertrophié du prisonnier russe. Rarement (sauf peut-être dans ABATTOIR 5) aura-t-on ressenti avec autant de réalisme une scène de bombardement (où l'instinct de conservation se traduit par une sorte de copulation hystérique entre un soldat et une réfugiée) ou la grisaille de ces paysages situés à l'arrière de la guerre. Tout ceci ne sauve cependant pas du désastre un film (presque) entièrement raté qui s'inscrit fort logiquement dans l'œuvre en dents-de-scie d'un cinéaste quelque peu surestimé et dont le talent n'est jamais tout à fait à la hauteur des ambitions.

Gilles CEBE

L'OPINION PUBLIQUE

De nombreuses lettres intéressantes ce mois-ci, mais la mort de Rossellini a chassé de nos colonnes plusieurs rubriques coutumières dont celle consacrée au courrier. Il faudra donc attendre le 15 septembre pour lire les précisions et addenda communiqués par nos lecteurs à propos de Tay Garnett, Bert I. Gordon, « King-Kong » et autres sujets d'importance, ainsi que des réponses (dont une de notre ami quoique cinéaste René Gilson) à la « Minute de vérité » de Max Tessier parue dans notre n° 58.

LORCA est adapté pour la première fois au cinéma : le Marocain Souhel Ben Barka vient de tourner une version de « Noces de sang » et Ferreri a signé une adaptation télévisée de « Yerma ».

LA COUR D'APPEL DE PARIS a confirmé les condamnations prononcées en première instance contre le film L'ESSAYEUSE sur plainte de deux associations familiales malgré le classement X du film : les amendes infligées aux membres de l'équipe du film, ainsi qu'au producteur et au distributeur, ont même été augmentées et l'obligation de destruction des copies confirmée. Il est probable que les condamnés formeront un pourvoi en cassation, qui a un caractère suspensif de l'exécution de la peine.

LES « PREMIERS FILMS » ne sont pas toujours de mauvaises affaires. Si en 1975, 7 nouveaux réalisateurs n'ont pas eu la chance de voir sortir leur film, d'autres ont connu de jolis succès. Michel Lang a réalisé près d'un million d'entrées à Paris avec A NOUS LES PETITES ANGLAISES, Yvan Chiffre : 400 000 avec BONS BAISERS DE HONG-KONG et Claude Makovski : 240 000 avec IL FAUT VIVRE DANGEREUSEMENT.

L'IMAGINATION AU POUVOIR. Sur les 2 000 et quelques films interdits aux mineurs actuellement en circulation, 48 titres commencent par le mot « sexe » (et quelques voisins : sexy, sexualité, etc.), 40 par « amour » au singulier ou au pluriel, autant par « fille » ou « filles », 32 par « femme », 26 par « nuit ». Pourriez pas vous creuser un peu ?

TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS DU 15/5/77 AU 15/6/77

par Yves ALION, Raphaël BASSAN, Gilles CEBE, Claude GELÉ, Patrick KAMENKA, Paul-Hervé MATHIS, Henry MORET, Max TESSIER

ALEX OU LA LIBERTE (ALEX AND THE GIPSY), de **John Korty** (U.S.A., 1976), avec **Geneviève Bujold, Jack Lemmon** (8-6). John Korty qui réalisa il y a trois ans pour la télévision THE AUTOBIOGRAPHY OF JANE PITTMAN, film plein de bons sentiments sur les problèmes raciaux, qui eut un certain impact populaire, se livre avec ALEX OU LA LIBERTE à un exercice beaucoup plus anodin : la comédie sans prétention. Alex, fidéjusseur de son état, c'est-à-dire payeur de cautions avec intérêts, se trouve obligé de verser une forte somme pour sortir une de ses anciennes maîtresses d'origine tzigane de prison ; cependant, pour qu'il puisse récupérer son argent, cette dernière doit être présente à son jugement. Tout le film sera bâti sur les efforts que fait Alex pour garder la jeune femme dont il est encore épris. Scènes cocasses et portraits parodiques des mœurs « gitanes » sont amenés de façon assez désuète, surtout pour un film réalisé en 1976, et on finit par être exaspéré des efforts que fait Geneviève Bujold pour acquérir l'accent et la candeur des « manouches » : un petit film qu'on oubliera bien vite ! (R.B.)

ALICE DANS LES VILLES (25-5). Voir critique dans ce numéro.

LES AVENTURES EROTIQUES D'UN CHAUFFEUR DE TAXI (ADVENTURES OF A TAXI-DRIVER) de **Stanley Long** (Grande-Bretagne, 1973), avec **Barry Evans, Adrienne Posta, Diana Dors, Judy Geeson** (18-5). Après les laveurs de carreaux, les laitiers... (à quand les boueux ?), on recourt aux chauffeurs de taxi... baiseurs de ces dames. Rien à en dire sinon que re-signaler le parti pris systématique des distributeurs à se mettre au goût du jour en remplaçant les strips par des inserts hard. Comme quoi il devient impossible de (re)voir d'anciens nudies. (P.-H.M.)

LA BATAILLE DU 38e PARALLELE, de **Yim Yontack** (Corée, 1974), avec **Kim Changsook, Shin Ilyong, Kim Yohoon, Yoon Sukhong** (8-6). Il y a, et malgré leur éthique parfois fascinante, dans le cinéma hollywoodien, des films de guerre superbes (LES DIABLES DE GUADALCANAL de Nick Ray, TORA, TORA, TORA... de Richard Fleischer, GUERILLAS AUX PHILIPINES de Fritz Lang, LES NUS ET LES MORTS de Walsh, et bien sûr LE SERGENT ZACK/ J'AI VECU L'ENFER DE COREE de Fuller). LA BATAILLE DU 38e PARALLELE fait partie de ceux-là, à ceci près qu'il n'est nullement américain, comme l'annoncent de faux renseignements, et qu'il ressemblerait davantage à CHINA GATE avec tous ses gros plans d'enfants subissant la guerre, la faim, la misère. Il s'agit, à travers la guerre qui opposa en 1950 les Coréens du Nord et du Sud, à travers une « love story », une aventure sentimentale, d'un pamphlet contre l'absurdité et la dégueulasserie de « toute » guerre. Le film en question surprend déjà par sa mise en scène géniale au-delà de son apparente mythification d'un héroïsme jusqu'ici hollywoodien : nous ne voyons bien sûr que des asiatiques, les raids aériens, les explosions sont presque abstraits (un peu comme les courants électriques à la limite de l'animation que s'envoient mutuellement les « monstres » des films japonais). Tout ce déploiement d'un cinéma spectaculaire permet une approche infiniment moins mythifiée (contrairement à un Joris Ivens, qui, notamment dans son 17e PARALLELE, veut démythifier — sic — alors qu'il recourt lui aussi à une mise en scène très élaborée, mais camouflée sous des images volontairement mal foutues, comme si cela avait été filmé sur le vif !), une audience véritablement populaire, sans pour autant sombrer dans la sensiblerie. (P.-H.M.)

ALEX OU LA LIBERTE.

BAXTER, VERA BAXTER (8-6). Voir critique dans ce numéro.

BEATLES SHOW (18-5). Voir dans ce numéro : « Toute la ville en parle ».

LE BUS EN FOLIE (THE BIG BUS), de **James Frawley** (U.S.A., 1976), avec **Joseph Bologna, Stockard Channing, John Beck, Ned Beatty, José Ferrer, Ruth Gordon, Harold Gould, Sally Kellerman** (15-6). Vouloir réaliser un faux film-catastrophe qui soit un film comique réussi, cela demande à la fois beaucoup de moyens et beaucoup de talent. Beaucoup de moyens mais peu de talent ont malheureusement présidé à la réalisation de ce BIG BUS, ce qui déséquilibre l'opération et fausse le résultat. Car, pour séduisante qu'elle puisse d'abord paraître, l'idée de départ s'épuise vite et les gags tournent court : tout le monde sait bien qu'il faut une bonne dose de talent pour mener à bon port une parodie et qu'il ne suffit pas de retourner les stéréotypes pour faire naître les rires. Ici donc, quelques comédiens connus apparaissent et disparaissent au gré de péripéties peu cohérentes et rarement drôles, qui prouvent que le film-catastrophe est un genre à part entière. Se référant à 2001, JUGGERNAUT, AIRPORT 75 et même THE LAST VOYAGE, d'Andrew Stone (au moins dans la scène où Joseph Bologna sauve Stockard Channing de la noyade), THE BIG BUS porte en fait témoignage sur le mauvais goût de l'Amérique du bi-centenaire, ce qui n'est plus très nouveau après (entre autres) ROCKY ou JACKSON COUNTY JAIL. Laissons cependant le mot de la fin à l'un des personnages du film, qui s'écrie : « J'en ai vu de dures, mais ça, c'est grotesque ! » Tel est aussi notre avis. (G.C.)

LE CAMION (25-5). Voir critique dans ce numéro.

CANNONBALL, de **Paul Bartel** (U.S.A., 1976), avec **David Carradine, Bill McKinney, Veronica Hamel** (15-6). Ayant, semble-t-il, gagné pas mal de dollars avec DEATH RACE 2000 (film par ailleurs très surestimé), le cinéaste Paul Bartel et son producteur Roger Corman se sont sans doute dit qu'il ne devrait pas être très difficile de ramasser quelques dollars de plus avec un succédané hâtivement réalisé. Résultat : ce CANNONBALL sans intérêt, qui démarque platement le scénario tout de même plus piquant de DEATH RACE. Rien qui puisse donc retenir l'attention dans cette course trop longue et ennuyeuse, pas même la prestation très cool de David Carradine qui se souvient ici et là

d'avoir été la vedette de la série télévisée « Kung Fu ». Ceci dit, casser des voitures à tous les coins de rue, pourquoi pas, mais mieux vaut réserver ce genre de spectacle aux maniaques de l'embrayage et autres subtilités mécaniques. (G.C.)

CARINE (INHIBITION), de **Paul Price** (France-Italie, 1976), avec **Claude Beccarie, Ivan Rassimov, Ilona Stadler** (25-5). Soft-core plutôt meilleur que les hard, mais qui lorgne vers l'érotisme asseptisé d'EMMANUELLE (exostisme oblige : sable chaud, charmeur de serpents, villa mauresque, couchers de soleil), où tout le monde philosophe à longueur de bobine sur l'amour, l'éternité, l'incommunicabilité et quelques autres fadaises passées de mode. Dommage donc que le scénario soit insipide, les dialogues débiles et l'interprétation nulle, car Price (qui est-ce ?), témoigne ici et là (avec quelques mouvements d'appareil bien venus) de réelles qualités de cinéaste. (G.C.).

CAR WASH, de **Michael Schultz** (U.S.A., 1976), avec **Richard Pryor, Leonard Jackson, Clarence Muse, Franklin Ajaye, Irwin Corey, George Carlin, Ivan Dixon, Lorraine Gary** (8-6). Il fallait s'y attendre : les pisse-froid n'ont pas loupé le premier coche : CAR WASH nous montrant des Noirs américains travaillant peu, chantant davantage, pensant le minimum, riant le maximum, on taxe illico le film de racisme, de mépris, de paternalisme et autres choses semblables... Ce qui revient à interdire aux Noirs de danser ou de souffler dans une trompette parce que ça amuse les Blancs. Ce qui revient à leur interdire tout moyen d'expression (sinon à usage interne sans doute...) autre que la revendication politique. A se demander ce qu'on va faire dans les concerts de jazz et pourquoi on collectionne les disques des « Duke » et des « Count » !... Et l'on me dira encore que dans CAR WASH, tout de même, cher ami, on a vraiment affaire à une bande de demeurés faisant les clowns et que, etc. Ce qui signifie sans doute que les laveurs de voitures Blancs, eux, sont des intellectuels qui ne parlent que de Marx pendant le boulot ; dire le contraire serait donc du racisme anti-Blanc... N'écoutez pas les trouble-fête à longue figure et voyez CAR WASH sans complexe de culpabilité. C'est drôle, c'est décontracté, c'est un faux burlesque, une fausse comédie musicale, une fausse farce, c'est mené à un train d'enfer, ça bouge tout le temps, c'est plein de musique (pas géniale, mais très agréable) et de gags (quelquefois pesants). C'est signé d'un monsieur noir lui aussi dont c'est le second film (on ne connaît pas le premier, COOLEY HIGH) et qui, s'il n'a pas de vraies idées nouvelles de mise en scène, connaît son boulot et le fait très bien. Parmi la grisaille de Cannes, CAR WASH fut un sourire et un rayon de soleil : qu'ils fussent noirs, non seulement ne me gêne pas, mais m'agrée. (H.M.)

LA CASTAGNE (SLAP SHOT), de **George Roy Hill** (U.S.A., 1977), avec **Paul Newman, Michael Out Kean, Lindsay Crouse, Jennifer Warren** (27-5). Une minable équipe de hockey sur glace, entraînée par un type sur le retour, ne parvient à remonter le courant qu'en employant systématiquement la violence à l'encontre des équipes adverses. Cela nous vaut quelques bons gags et donne aux joueurs l'espoir de voir leur équipe rachetée par quelque riche amateur de Floride : tout le monde semble y gagner. Mais derrière les apparences, il s'avère que tout le monde a été trompé. Les joueurs de hockey pour commencer, parce qu'ils ne partiront jamais pour la Floride, Eldorado inaccessible : ils apprendront même que malgré les coups donnés et reçus, malgré le formidable enthousiasme des rencontres, ils n'auront été rien de plus que la possibilité d'une exonération fiscale pour ceux qui les financent. Nous, ensuite, car les rires vont peu à peu se figer dans nos gorges, le sang va se mettre à couler et la violence va redevenir ce qu'elle a toujours été : un substitut sinistre. C'est également vers la fin du film que sera démystifiée toute forme de virilité. Les trois brutes de l'équipe ne sont en fait que de grands enfants qui se détentent entre les matchs en jouant aux petites voitures ; l'entraîneur, lui, est lâché définitivement par sa femme, même s'il persiste à nier l'évidence ; le seul gagnant s'avère être également celui qui a toujours refusé la violence, en opposant un « jeu propre » à la castagne-reine, et qui démonte à la fois la pseudo-virilité ambiante et les rapports de spectacle entre les joueurs et le public, en se livrant à un strip-tease sur glace assez surprenant.

Récapitulons : un spectacle qui fonctionne tambour-battant, parsemé de gags assez percutants, quelques questions plus perfides qu'il n'y paraît sur l'argent, le vieillissement, la violence et le couple, une progression linéaire parfaite et une vedette : Paul Newman. Les ingrédients paraissent réellement satisfaisants, mais on ne peut s'empêcher de penser que George Roy Hill se contente de recettes. Recettes qui, si elle ne déçoivent pas ici, ont donné des résultats plus probants en d'autres temps, à l'époque de BUTCH CASSIDY ET LE KID et de L'ARNAQUE. (Y.A.)

CHALEURS INTIMES, d'**André Marchand** (France, 1977), avec **Didier Aubriot, Bernard Hug, Erika Cool** (25-5). Avec CHALEURS INTIMES, nous entrons dans le domaine du porno « psychologique ». Un couple, en apparence heureux, butte et se brise sur le problème de l'éjaculation précoce (problème suralgu s'il en est : deux éjaculations précoces en moins de trois minutes, cela devient alarmant). La dame finit par s'en aller. Et c'est la débauche la plus totale, les tréfonds du vice. Un jour, après une morne partouze, elle entend à la radio son mari parler de leurs amours malheureuses. (Le cinéma porno n'avait pas encore utilisé les émissions radiophoniques de Ménie Grégoire et de Pierre Dumayet, qui font pourtant beaucoup à l'heure actuelle pour la popularisation du sexe : cette lacune paraît réparée.) Elle comprend alors que son mari l'aime toujours, et que ses insuffisances, loin d'être une preuve d'indifférence, ne sont que le reflet d'un amour profond et passionné, marqué par un complexe d'infériorité dû à des différences sociales. Subjuguée par cet aveu, notre belle partouzarde téléphone à son tour à Ménie Dumayet, lui raconte ses débauches effroyables, puis, ne voyant plus aucune raison de vivre, absorbe du gardénal. Heureusement, le mari était à l'écoute, il se précipite, sauve sa femme et la saute aussitôt. Tout se passe bien, comme par enchantement. Parce qu'il a découvert la fragilité de sa femme. Alleluyah ! Indubitablement, le metteur en scène a dix fois plus d'idées que ses confrères (ça ne fait quand même pas cher), mais il est tout autant évident que le moralisme étriqué (la salope trouve son salut dans l'amour et la soumission) ne prend pas l'idéologie dominante à rebrousse-poil. Le torchon qui a pour titre « Détective » agit de la même manière depuis belle lurette : il étale les « perversions » afin de mieux les réprouver. (Y.A.)

LE CHATIMENT, de **Charles Ramoullan** (Italie, 1975), avec **Gianni Russo, Karin Shubert, Hélène Chanel, Guido Celano** (18-5). Policier minable et mal foutu

CAR WASH.

(auprès duquel L'EXECUTEUR — qui lorgne aussi vers la Maffia et LE PARRAIN — paraît être un chef-d'œuvre) où une sorte de play-boy pour roman-photo se prend pour le Rastignac de la Maffia et monte un gigantesque réseau de prostitution internationale, avec chantages et scandales à la clef. Tout cela justifie quelques massacres généreusement arrosés de tomato-ketchup ,deux ou trois scènes « déshabillées » et tout un festival de regards concupiscents et lourds de sous-entendus. Regrettons qu'une balle perdue n'ait pas réduit au silence les responsables de cette chose fort peu recommandable. (G.C.)

CORPS A CORPS, de **Patrick Aubin** (France, 1976), avec **Ingrid Eve d'Alban, Yves Barral, Sophie Bulle, Vicky Mesmin, Martine Grimaud** (18-5). Une jeune provinciale fauchée tente sa chance à Paris. Un peintre qui exerce ses talents dans les dessins érotiques l'engage comme modèle et lui en fait voir... de toutes les couleurs. La (petite) vertu étant toujours récompensée, un héritage vient inopinément enrichir notre héroïne ; ce subtil rebondissement du scénario n'a pas davantage le pouvoir de tenir en haleine le spectateur que les fastidieuses séances de copulation qui constituent l'essentiel du film. Notons tout de même une originale utilisation d'un escalier en colimaçon pour une sex-party hélicoïdale et spatiale ! L'aspect socio-éducatif n'est pas négligé pour autant puisqu'un couple désuni retrouve le bonheur grâce à une cure de partouzo-thérapie : on voit que le porno d'aujourd'hui secrète sa propre morale et justifie sa raison d'être, empruntant ainsi la voie ouverte il y a vingt ans par les pionniers du cinéma érotico-social français : Léonide Moguy, Jean Gourguet et Cie... Précisons enfin que les vedettes féminines ne sont pas très jolies et que l'interprétation masculine est plutôt chancelante... Bien triste corps à corps. (C.G.)

DEFENSE DE TOUCHER (L'INFERMIERA), de **Nello Rossati** (Italie, 1976), avec **Ursula Andress, Duilio del Prete, Jack Palance** (15-6). Un vieux chef d'entreprise vinicole est sur le point de mourir. Afin d'avoir les mains libres pour la négociation d'un accord avec un homme d'affaires américain, ses héritiers décident d'aider un peu la nature. Comme le vieil homme est assez porté sur la chose, la présence d'une infirmière bien roulée devrait être fatale à son cœur fatigué. L'infirmière est engagée, mais le plan échoue. La morale n'en sera pas sauve pour autant...
C'est devenu un lieu commun de redire que la comédie italienne est un genre cinématographique majeur, notamment grâce à son mélange subtil de fantaisie et de critique sociale. Dans le cas qui nous intéresse, la critique sociale n'est pas absente : quelques charges contre l'armée et la dénonciation de l'organisation sociale reposant sur l'argent (et dont l'héritage constitue le symbole le plus caricatural) en sont la preuve.
Malheureusement, si elle est présente, cette critique est bien superficielle. De plus, elle se cache derrière les rondeurs d'Ursula Andress ou derrière le gag. Un gag qui n'est en général ni léger ni réellement lié à l'armature du film. C'est pourquoi il devient hypocrite de louer un film tel que DEFENSE DE TOUCHER, lorsque l'on siffle (à juste titre) le cinéma comique français de Oury ou Girault. A bien y réfléchir, le film de Nello Rossati n'est en fait guère plus qu'une pantalonnade qui s'apparente davantage, dans son domaine, au pire (MALICIA) qu'au meilleur (PAIN ET CHOCOLAT ou NOUS NOUS SOMMES TANT AIMES). (Y.A.)

LA DENTELLIERE (25-5). Voir critique dans ce numéro.

LE DIABLE PROBABLEMENT (15-6). Voir critique dans ce numéro.

DYNAMITE GIRLS (THE GREAT TEXAS DYNAMITE CHASE), de **Michael Pressman** (Etats-Unis, 1976), avec **Claudia Jennings, Jocelyn Jones, Johnny Crawford** (25-5). Deux jeunes femmes, compensant un physique plutôt agréable par la fâcheuse manie de collectionner les attaques de banques, nous entraînent à un train d'enfer sur les routes américaines. Après avoir fait quelques hold-up, conduit leur voiture à toute allure, fait exploser celles des policiers et cambré les reins pour faire ressortir leur poitrine (le tout un certain nombre de fois), nos « dynamites girls », sans doute de peur de perdre les rares spectateurs qui s'étaient aventurés dans la salle à tout hasard, vont cesser tout à coup de nous relater leurs exploits sur le ton de la fantaisie. D'un seul coup, les personnages cessent d'être invincibles et l'histoire d'être téléguidée vers une fin sans surprise : tout le film bascule autour des corps de trois hommes, qui ne finissent pas de mourir (giclées de sang au ralenti quelque peu raccoleuses). Bon, ce n'est pas BUTCH CASSIDY ET LE KID, mais les Dynamite girls font des « loosers » presque acceptables, sauvées de justesse par une happy end aussi tardive qu'improbable. (Y.A.)

ELISA VIDA MIA (8-6). Voir critique dans ce numéro.

EN ROUTE POUR LA GLOIRE (25-5). Voir critique dans ce numéro.

ETUDIANTES EN CAVALE, de **Burt Trader** (Etats-Unis, 1977), avec **Lise Gilson, Veronica Berton** (1-6). Pire que tout, surtout lorsque cela a des prétentions comiques. Le démenti cinglant à la soi-disant supériorité du cinéma porno américain (note 0). (Y.A.)

L'EXECUTEUR (THE EXECUTOR/SICILIAN CROSS), de **Maurizio Lucidi** (Italie, 1976), avec **Roger Moore, Stacy Keach, Ivo Garrani, Fausto Tozzi, Ettore Manni** (18-5). Petit thriller italien de série B, mais doté des fastes (très relatifs, d'ailleurs) d'une distribution internationale. L'EXECUTEUR ne brille ni par l'originalité de son scénario, ni par le brio de sa mise en scène. Ecrit par une bonne demi-douzane de scénaristes (dont Ernest Tidyman) et réalisé par un homme à tout faire de Cinecittà, c'est une espèce de polard sans invention où Roger Moore et Stacy Keach jouent les Pieds Nickelés du thriller italo-américain avec une décontraction d'autant plus touchante que les cadavres s'amoncellent autour d'eux. Règlements de comptes, trafics de drogue et même vendetta : rien de bien nouveau depuis LE PARRAIN, et surtout rien de meilleur. Exécutons L'EXECUTEUR. (G.C.)

FESTIVAL PORNO, de **Alain Thierry (Alain Thierry Deruelle)** (France, 1976), avec **Elisabeth Burée, Jack Gatteau, Hubert, Micky Love, Louison Boutin** (8-6). Comme Bénazéraf qui un jour déclara : « Ou'on ne me parle pas de structure au niveau de l'érotisme... l'érotisme, c'est l'antistructure, c'est dire n'importe quoi, partir là-dessus et délirer... », comme les auteurs des plus grands nudies, Alain Deruelle (cinéaste prolifique jusqu'ici marginal), fait du cul pour le cul, s'en réclame même ardemment comme seule éthique. Contrairement à Unia/Korber/Roy/Rollin, ici, plus de prétexte/scénario/alibi. Ça va droit au but. C'est aussi complètement fauché (le film n'a coûté que quelques millions d'anciens francs — ce qui en dit long sur les cinéastes qui chialent de ne pas pouvoir réaliser leur film avec 100 millions), et c'est peut-être ce qui permet ce charme naïf d'image d'épinal, style déshabillages de scopitones du Pigalle d'antan, proche de la carte postale pour « obsédé ». Obsédé, jouissif, paillard, tel l'innénarable et sublime vulgaire monologue du premier sketch : « Putain, quand j'l'ai vue, la salope, en train de lécher avec sa langue les enveloppes du courrier... » Titres des différents sketches : HOMO ERECTUS, MONTAGE HUMIDE, LESBOS 69 2 X, BLUE SEX PARTY, SPECIAL SEX, SEX STUDY, COUPLE EGARE. (P.-H.M)

LA FILLE D'AMERIQUE, de **David Newman** (France, 1975), avec **Patricia d'Arbanville, Daniel Cauchy, Brigitte Fossey, Jean-Claude Dauphin, Martine Kelly** (18-5). Belle nullité que ce premier film (sauf erreur) de David Newman, brillant scénariste (avec Robert Benton qui, de BAD COMPANY à THE LATE SHOW, paraît mieux tourner que son compère), mais piètre réalisateur. Quelle idée d'ailleurs que de venir tourner en France (avec capitaux français) un scénario déjà déficient (ce qui ne laisse pas d'être étonnant, puisque Newman en est l'auteur avec sa femme Leslie), qui accumule comme à plaisir les clichés les plus éculés sur le petit monde bien parisien qui évolue en toute simplicité de Saint-

Germain-des-Prés à Saint-Tropez. Alors que quelques cinéastes ont pu être séduits par une ville étrangère au point de lui consacrer un film tout entier réussi (voir, hier, DEUX HOMMES DANS MANHATTAN pour New York, ou, aujourd'hui, ONE NIGHT STAND pour Hong-Kong), Newman limite sa description de Paris aux pièges à touristes en mal de pittoresque à la mode. Tout compte fait, sa FILLE D'AMERIQUE n'existe que pour montrer aux intellectuels américains (ceux qui lisent « The Village Voice », comme un des personnages du film) que leur idée de la France, qui va de Sartre à la Nouvelle Vague, en passant par Vadim, Sagan, les « Deux Magots », Saint-Tropez, sa plage et ses seins nus, n'est pas fausse. Ne manque pas même le cliché de la femme fatale, sorte de vamp effroyablement caricaturée par une Brigitte Fossey qui paraît se demander ce qu'elle peut bien faire au milieu de cet univers frelaté, hanté par des garçons et des filles beaux et bien bronzés, où tout le monde respire le luxe et pète dans la soie. C'est non seulement inutile, mais aussi imbécile et méprisable. (G.C.)

LES FOUGERES BLEUES, de **Françoise Sagan** (France, 1975), avec **Françoise Fabian, Jean-Marc Bory, Gilles Segal, Caroline Cellier, Francis Perrin** (25-5). Oue pouvait-on bien attendre de Françoise Sagan (passée à la mise en scène de cinéma, on se demande bien pourquoi), sinon ce genre d'adultère bourgeois avec complications psychologiques, où tout un petit monde qui pue le fric et l'ennui roule en Mercédès, chasse le chamois et jongle avec les billets de cent francs en écoutant Saint-Saëns, Brahms ou Verdi en stéréophonie. Zéro pour un scénario rebattu (qui renvoit aux romans de son auteur : ne s'agit-il pas d'ailleurs de l'adaptation d'une de ses nouvelles), d'autant moins intéressant que Sagan ne parvient jamais à communiquer à ses personnages la moindre crédibilité. Ballet de morts-vivants évoluant dans un univers vide, LES FOUGERES BLEUES n'existe à nos yeux que pour mieux souligner la décomposition d'une petite coterie privilégiée. Qui peut d'ailleurs s'intéresser aujourd'hui à ce genre de cinéma, sinon ces bourgeoises énamourées et snobs qui composent l'essentiel de la clientèle de Françoise Sagan. Gageons que ce film anachronique et périmé ne les déroutera pas. (G.C.)

LA GUERRE, LA MUSIQUE, HOLLYWOOD ET NOUS (8-6). Voir critique dans ce numéro.

LES IMPITOYABLES, de **Frank Kramer (Gianfranco Parolini)** (Italie-U.S.A., 1976), avec **Lee Van Cleef, Jack Palance, Richard Boone** (1-6). Quelle tristesse de voir trois honorables comédiens américains se prostituer de la sorte dans un minable western apatride. Passe encore pour Lee Van Cleef (qui n'est jamais sorti de ce genre de sous-produit) et même Jack Palance (tombé bien bas depuis quelque temps) ; mais enfin Richard Boone ! Qu'allait-il donc faire dans cette bringuebalante diligence, à jouer les shérifs éthyliques et légèrement gâteux ? Besoin d'argent ? Espérons-le. Car enfin, que peut-on sauver de cette misérable bande dont toutes les péripéties ont déjà été filmées des centaines de fois, et incomparablement mieux (même dans des westerns italiens). Pitoyable. (G.C.)

INFRAMAN (THE SUPER INFRAMAN), de **Hua Shan** (Hong-Kong, 1976), avec **Li Hsiu-hsien, Wang Hsieh, Yuan Man-tzu, Terry Liu** (18-5). Un volcan éteint entre en éruption, libérant des monstres préhistoriques jusqu'ici insoupçonnés. Inframan, humain robotisé, Superman, Superstar, Super-Karateka, est envoyé pour rétablir l'Ordre. Car c'est bien d'ordre dont il s'agit, comme de la sauvegarde de la Planète, la Planète se bornant au seul pays de l'action/de la réalisation du film, comme dans les films de SF japonais, souvent trop nationalistes (voir le dernier GODZILLA... contre Meka Godzilla). Heureusement, la naïveté et son charme enfantin (infantile ?) l'emportent sur un parti pris de sérieux : Inframan contre des « monstres » qui ressemblent davantage à Brok et Chnok (1) qu'aux grosses bébêtes plus raffinées, généralement vues, des décors d'un surréalisme simplet, sans les prétentions intellectualisantes d'un Jodorowsky, et un érotisme vestimentaire (mini-jupes, cuissardes, décolletés) typique de la SF pompier. Tout en mettant à l'écart l'ambiguïté apologique et réactionnaire de tels films, on ne peut nier qu'il s'agisse de rares tentatives (restantes) de cinéma populaire, d'un cinéma de gosses loin des débilités waltdisneyiennes. Il faut aller le chercher à Hong-Kong ! Or, il se produit là-bas d'autres merveilles qui sommeillent dans les tiroirs des distributeurs. (P.-H.M.)

JABBERWOCKY, de **Terry Gilliam** (Grande-Bretagne, 1976), avec **Michael Palin, Max Wall, Deborah Fallender, John Le Mesurier** (8-6). Après MONTY PYTHON, SACRE GRAAL, Terry Gilliam poursuit son parcours du Moyen Age afin de porter sur lui un regard plus apparenté à celui des Marx Brothers qu'à celui d'Ingmar Bergman. A travers l'histoire du jeune homme pauvre qui épouse la fille du roi après avoir terrassé le dragon terrifiant la région (histoire qui est déjà en elle-même un formidable cliché), le réalisateur s'attache à démystifier pas mal de valeurs soi-disant inattaquables. Si l'amour courtois nous est montré sous un jour des plus ridicules, si le héros du film ne le devient véritablement que par une suite de hasards plus fous les uns que les autres, si les flagellants sont plus masos que nature, si les tournois sont si brutaux que la cour s'en retrouve éclaboussée de sang, si l'une des bonnes sœurs veillant sur la princesse se révèle être un homme, etc., ce n'est pas uniquement pour le plaisir du gag. D'ailleurs, les meilleurs gags n'ont jamais été innocents, et ceux-ci ne font pas exception à la règle. Ils sont révélateurs d'une société composée d'êtres dégénérés, à la merci de n'importe quelle exigence de la Royauté ou de l'Eglise. A la réflexion, ce n'est pas une épée qui achève le monstre, mais une équipe en pleine possession de ses moyens. (Y.A.)

LA JEUNE LADY CHATTERLEY (YOUNG LADY CHATTERLEY), de **Alan Roberts** (Etats-Unis, 1977), avec **Harlee McBride, Peter Ratray, Mary Forbes** (15-6). La jeune Lady Chatterley est bien comme sa tante : elle laisse ses désirs prendre le pas sur les convenances sociales. C'est ainsi, qu'après avoir dépucelé son palefrenier et pris un bain avec sa femme de chambre, elle établira une liaison durable avec son jardinier. Ce faisant, elle nous prouvera que le porno (oh pardon, le film érotique) à prétention (alibi) esthétisante, dont le prototype reste EMMANUELLE, s'il peut revendiquer une photographie moins bâclée que celle de la production courante, n'en reste pas moins d'une bêtise affligeante. (Y.A.)

JOUISSANCES, de **Frédéric Lansac (Claude Mulot)** (France, 1977), avec **Martine Grimaud, Alban Cerray, Véronique Maugarski, Brigitte Lahaire, Louison Boutin** (8-6). C'est phallo (et pourtant j'suis pas

INFRAMAN.

(1) Comme me le souffle Nicolas, six ans et demi.

féministe, loin de là), ça ne parle que de pognon (faut croire — et espérons-le pour lui — que Francis Leroi, ça doit lui rapporter de l'argent, mais qu'il cesse de considérer à croire ou à croire et à considérer que Lansac/Mulot, c'est bon !), ça filme que des branlettes et des pipes « motivées » par un semblant de synopsis... C'est encore et toujours l'ascension sociale par le cul. Le cul : d'accord ; l'ascension sociale : merde... Petite remarque « esthétique » : les mains qui taillent les pipes ont toutes, et dans presque tous les pornos, les ongles nacrés ou recouverts de vernis rouge criard/carmin. C'est peut-être la seule (séduisante) constante, sophistiquée, quasi-hollywoodienne du hard-core. (P.-H.M.)

LIQUIDEZ L'INSPECTEUR MITCHELL (MITCHELL), de **Victor McLaglen** (U.S.A., 1975), avec **Joe Don Baker, Mantin Balsam** (1-6). Encore une histoire de flic intègre qui n'hésite pas à tout sacrifier au devoir et à ses servitudes, employant souvent des méthodes en marge de la légalité pourvu que « justice soit faite » ! L'inspecteur Mitchell ne se laisse corrompre ni par l'argent ni par le sexe et les trafiquants de drogue l'apprennent à leurs dépens tout au long de ce film, qui distille une idéologie plus que douteuse. Certains pourraient penser que le portrait de ce policier est une parodie, tant les poncifs sont énormes : on songe en particulier à la scène finale où Mitchell ne comprend pas pourquoi la prostituée, qu'un des bandits lui avait payé pour le corrompre, demeure encore avec lui alors que son patron est sous les verrous ; il cherche une raison et finit par découvrir du « hasch » dans sa chambre et pense que c'est pour l'amadouer qu'elle reste, et tout aussi logiquement il la boucle. Mais il n'en est rien, car cette situation absurde, voulue par le réalisateur, vient au contraire renforcer l'idée qu'en une période où les institutions manquent à leur tâche, la présence de tels justiciers, qui se sacrifient en tant qu'hommes, est plus que jamais nécessaire (cf les films de/et avec Clint Eastwood)... On ose espérer que le spectateur désamorcera de lui-même ce piège grossier et réactionnaire. (R.B.)

MASSAGES PORNO, de **Georges Fleury** (France, 1976), avec **Jacques Insermini, Chantal Naura, Jocelyne Claris** (1-5). C'est d'une imbécilité achevée et jamais cris de plaisir n'ont été aussi mal post-synchronisés que dans ces MASSAGES PORNO, qui relèvent davantage de la planche anatomique que du Kama Sutra. Par ailleurs, tout ceci véhicule une idéologie plus que douteuse (grande bourgeoisie, équitation, etc.). Bref, encore un coup pour rien. (G.C.)

LE MESSAGE (THE MESSAGE, ex MOHAMMAD, MESSENGER OF GOD), de **Moustapha Akkad** (U.S.A.-Grande-Bretagne, 1976), avec **Anthony Quinn, Irène Papas, Michael Ansara, Johnny Sekka, Michael Forest, Damien Thomas** (8-6). Réalisé par l'ex-Syrien — naturalisé américain — Moustapha Akkad (comme akkadémique), cette « Bible » islamique se présente comme la réplique à peu près exacte des films hollywoodiens sur la naissance difficultueuse du christianisme (auquel il est d'ailleurs rendu hommage dans l'épisode d'Abyssinie) : foi, lutte contre les idolâtres, premiers martyrs, premières victoires, puis marée triomphale. Très correctement réalisé (par une équipe en majorité anglaise, transfuge des productions de David Lean, avec Jack Hildyard à la photo, et Maurice Jarre, qui décalque consciencieusement ses thèmes de LAWRENCE OF ARABIA, auquel tout le film fait penser), mais sans personnalité, dans un style assez sulpicien — ou plutôt « mecquien » — convenu, THE MESSAGE se présente évidemment comme « la plus grande histoire jamais contée » de l'Islam, à un moment où celui-ci gagne du terrain dans le monde, avec le recul du christianisme. A noter que le film, visant à une très large audience mondiale, a tourné en deux versions différentes, comme aux beaux temps des premiers parlants, une arabe (avec des acteurs musulmans) et l'autre anglaise, que nous avons vue, avec une distribution « internationale » : en fait, Anthony Quinn joue « Zorba l'arabe », et Irène Papas « Electre à la Kaaba », comme on pouvait s'y attendre. Quelques belles séquences de bataille réveillent le spectateur non encore converti, avant la séquence finale du grand rassemblement musulman : Allah est grand.
Par respect pour le Coran, on n'a pas montré le Prophète lui-même, qui fait ses entrées sur un chameau en caméra subjective : le résultat est qu'on a l'impression que des milliers de musulmans s'agenouillent devant un chameau, ce qui n'était sans doute pas le but visé. On sait que toutes ces précautions n'ont pas servi à grand-chose, puisque le film a déjà fait parler de lui lors de sa sortie mouvementée aux Etats-Unis, en étant retiré de l'affiche pour sauver quelques otages (non-musulmans). Et en France ? Inch' Allah ! (M.T.)

LE MESSAGE.

LES MONSTRES DES PLANETES SECRETES, de **Inoshiro Honda** (Japon, 1966). Il s'agit tout simplement de LA GUERRE DES MONSTRES (SANDA TAI GAILAH) sorti il y a plusieurs années. C'est un des plus étonnants et des plus lyriques films de Honda. (P.-H.M.)

LE MUSEE, de **Philippe Nauroy (Jack Devau ?)** (France, 1977), avec ? (1-6). Le film homo est à bout de souffle et ce n'est pas ce petit film de commande produit par le « Hollywood Boulevard » en France, avec une équipe américaine, qui viendra y changer grand-chose. Pourtant l'idée de base ne manquait pas d'intérêt : un jeune homme visite les musées parisien et tombe en arrêt, au musée d'Ormont, sur des sculptures masculines qui s'animent fantasmatiquement. Le premier quart d'heure est assez réussi et les images à dominante carmin qui préludent à la résurrection des corps sont esthétiquement pertinentes, mais ceci n'était qu'un prétexte pour nous remontrer à nouveau des ébats sexuels sans fin, la progression dramatique se fige et nous avons à nouveau droit à l'éternelle vitrine des positions et des compositions de magmas corporels. Donc, quelques trouvailles plastiques greffées sur une bonne idée de scénario qui finissent par se délayer dans la répétition : un MUSEE à visiter d'un œil distrait. (R.B.)

NEWS FROM HOME (8-6). Voir critique dans ce numéro.

LA NUIT DE SAINT-GERMAIN-DES-PRES (16). Voir critique dans notre n° 59.

OMAR GATLATO (25-5). Voir critique et entretien dans ce numéro.

PAINTERS PAINTING, de **Emile De Antonio et Mary Lampson** (U.S.A., 1972) (15-6). Rien ne justifiait à priori la sortie de ce documentaire vieux de cinq ans qui, sans redoubler LE DEFI DE LA GRANDEUR (puisqu'il commence à peu près où l'autre finissait), reconduit tous les défauts inhérents à ce genre de production. Bavard, trop long et techniquement défaillant, PAINTERS PAINTING met complaisamment en scène quelques artistes

qui cherchent à expliquer leur démarche artistique, sans se départir un seul instant d'un intellectualisme oiseux ; il semble bien d'ailleurs que les explications apparaissent moins claires que les toiles elles-mêmes, aussi abstraites soient-elles, tant il est vrai que la peinture exprime l'accord de deux sensibilités brutes, alors que l'exégèse en appelle à des connaissances que tout le monde ne possède pas forcément. Ceci marque en fait les limites de ce genre de réflexion, que seuls quelques grands visionnaires (du style Malraux) sont parvenus à intégrer à leur propre univers. Et lorsque Jasper Johns laisse entendre que le marchand Léo Castelli vendrait de la merde dans du papier de soie, on se dit que tous ces peintres paraissent être avant tout les alibis culturels d'un capitalisme qui, à travers collectionneurs et marchands, exploite leurs valeurs commerciales (ainsi Castelli et Scull parlent-ils d'abord d'argent), ce que ne faisaient précisément pas les mécènes des siècles passés. Art et commerce font donc apparemment bon ménage, et lorsque Andy Warhol constate (en toute amitié) que De Antonio a lui aussi commercialisé l'art, tout laisse à penser que PAINTERS PAINTING participe de cette gigantesque mystification. (G.C.)

LE PONT DE CASSANDRA (CASSANDRA CROSSING), de **George Pan Cosmatos** (Grande-Bretagne-Italie, 1976), avec **Sophia Loren, Richard Harris, Ava Gardner, Burt Lancaster, Martin Sheen, Ingrid Thulin, John Philip Law, Alida Valli, Lee Strasberg** (15-6). Trois terroristes suédois tentent de faire exploser une bombe au siège genevois de l'O.M.S. (Organisation mondiale de la santé). Deux des terroristes sont abattus, le troisième trouve refuge dans un express trans-européen, non sans y transporter les germes d'une peste pulmonaire particulièrement contagieuse. Afin de ne pas étendre les risques de contagion, les passagers du train seront placés en quarantaine dans ce train, qui ne s'arrête que pour être plombé, et donc prévenir toute velléité de fuite. Les préoccupations des passagers du train, et en particulier du médecin qui se trouve là, vont, à partir de ce moment, devenir doubles. Si, dans un premier temps la lutte contre la maladie qui commence à atteindre de nombreux passagers se révèle primordiale, il apparaît rapidement qu'un danger bien plus grand attend le train : celui-ci a été détourné sur une ligne sur laquelle se trouve un viaduc désaffecté et dont la fragilité n'est plus à prouver : le pont de Cassandra. Les producteurs du film n'ont pas lésiné pour mettre en valeur la distribution assez exceptionnelle qu'ils ont rassemblée. Dans ce genre de film, si rien n'est laissé au hasard, le résultat peut paraître assez peu personnel. Mais il serait mesquin de bouder son plaisir devant un film qui utilise une ligne directrice assez solide pour faire, autour d'elle, une série d'arabesques dessinées par les problèmes de chaque personnage (même si le procédé n'a rien de très nouveau). D'autre part, les nerfs des spectateurs ne sont pas ménagés, et là aussi il faut reconnaître que le film fonctionne et que le travail sur maquette est absolument remarquable. Et puis, fait assez nouveau dans le film-catastrophe (car somme toute c'en est un !), sont dénoncés en filigrane les responsables d'une telle panique : à savoir l'armée américaine et ses expériences bactériologiques à fins offensives. (Y.A.)

PORTRAIT DE GROUPE AVEC DAME (25-5). Voir critique dans ce numéro.

PRELUDE A LA VIE SEXUELLE, de **Jacques Kupissonoff** (Belgique, 1976) (18-5). Devant le nombre de media qui parlent de sexualité à tort et à travers, la sortie d'un film sérieux et intelligent d'éducation sexuelle ne pouvait qu'être accueillie avec satisfaction. Malheureusement, ce film ne correspond en rien à l'attente que l'on pouvait placer en lui. Certes, il n'est pas inutile de répéter le droit des femmes à disposer de leur corps, et donc à l'avortement. Il n'est pas non plus sans intérêt de présenter avec précision toutes les méthodes de contraception (et en profiter pour condamner la méthode Ogino) ni de déculpabiliser, démysthifier tout ce qui se rapporte au sexe. Mais, comme son titre l'indique, le film est avant tout un document sur la sexualité des enfants pré-pubères et sur les liens qui unissent cette sexualité, en grande partie formée par les rapports parents-enfants, avec la sexualité adulte. Ici encore, on trouve de bonnes choses, en particulier le film présente l'explication la plus claire et la plus satisfaisante que l'on ait pu donner du complexe d'Œdipe. Mais dès cette phase du film, les facilités commencent à affluer. Le réalisateur nous explique, avec support visuel à l'appui, ce qui frise le ridicule, qu'une mauvaise éducation de l'enfant sur le plan sexuel (parents qui se cachent, manque d'affection, rapports troubles...), fait de ces enfants des adultes déséquilibrés : don-juanisme, lapinisme, garçons manqués, etc. (pour ceux qui l'ignoreraient encore, un garçon manqué, c'est une fille qui fait des prises de judo à deux types qui tentent de la violer dans un bois). Puis, le réalisateur, sur sa lancée, pose la question de l'homosexualité. Il se garde bien d'y répondre, comme il éludera d'ailleurs, par la suite, la plupart des questions qu'il soulèvera. Et puis, à partir de là, tout se met à déraper : les remarques précises font place aux généralités les plus verbeuses, les séquences les plus intéressantes sont vidées de tout élément d'analyse (à cet égard, l'exemple le plus évident est celui d'une expérience pédagogique excluant toute répression sexuelle dans les jeux des enfants en bas âge). La dernière image résume bien cette deuxième partie dans ce qu'elle a de plus insignifiant : on y voit un enfant jouer devant un gratte-ciel. Commentaire (de mémoire) : « L'avenir est porteur de conflits, mais il est aussi porteur d'espoir. » Si vous trouvez plus creux, écrivez-nous, vous avez gagné (Y.A.)

PROUESSES PORNO(S), de **Burd Tranbaree** (France, 1976), avec **Erika Cool, Charlie Schreiner, Jacques Marbeuf** (25-5). Pipe. Baise. Pipe. Pipe. Baise. Pipe. Cunnilingus. Baise. Pipe... Burd Tranbaree, anagramme de (Claude) Bernard-Aubert, celui dont la pub se réclamait comme l'auteur de L'AFFAIRE DOMINICI pour le lancement de L'AIGLE ET LA COLOMBE (où est le rapport ?), et après LA FESSEE ou LES MEMOIRES DE MONSIEUR LEON, MAITRE-FESSEUR, remet en scène le **mâle** tout-puissant, celui qui fait découvrir à ces dames que leur mari néglige l'extrême onction-jouissance insoupçonnée ou oubliée, à travers un étalon, prostitué masculin, qui en a marre d'être un p'tit fonctionnaire... « ah... aaaaaaaaaaah... oh oui, OUI... continue... c'est bon... oui... AAAAAH... » Le porno, il est (hélas !) toujours aussi con, con de banalité, de conformisme, de manque d'authenticité, alors qu'il pourrait être un merveilleux media populaire. De toute façon, que les détracteurs de ce genre ne se leurrent pas, c'est pas pire que les films de Mme Sagan ou de Guy Lux et autres « intellectuels » plus prétentieux. C'est kif-kif. (P.-H.M.)

LE RICAIN, de **Jean-Marie Pallardy** (France, 1976), avec **Jess Hahn, Gordon Mitchell, Jean-Marie Pallardy, Georges Géret** (25-5). Ben, Pallardy, il a pas tellement évolué depuis L'INSATISFAITE ! C'est toujours aussi mal foutu, mal filmé, mal cadré, mal monté, mal raconté, bourré d'ellipses, et c'est à se demander finalement si elles ne sont pas désirées ! Mais pourquoi ? Le scénario aussi ne brille pas par son originalité : une histoire de trafic de came cachée dans des pommes de terre, agrémentée d'un kidnapping de même. Ce qui est plus surprenant, c'est le côté antiflic (ça d'vient rare), c'est l'amour d'un **père** pour son fils : le **père** est toujours le grand **absent** (enfin, pas la peine de vous raconter ce qu'en disait papa Freud... et ce que le cinéma/la littérature ignorent systématiquement). Pour une fois que c'est pas la mère ! C'est pas non plus LE VOLEUR DE BICYCLETTE, ce p'tit film, ça s'rait plutôt du sous-Robert Hossein, le même naïf romantisme qui n'en est pas pour autant moins authentique, c'est du anti-Gobbi (Gobbi — ça m'fait dégobiller : se souvenir de l'une de ses horreurs démagogues tournées dans la villa d'Aznavour, avec la fille d'Aznavour). Et puis Pallardy a au moins le mérite de bien choisir ses acteurs — des acteurs trop méconnus — comme Jess Hahn, Georges Géret, et le génial et beau

(si j'étais une nana, j'en s'rai amoureuse) Gordon Mitchell. Un p'tit mystère à éclaircir : la zizique est attribuée à Ennio Morricone. Curieux paradoxe ! Car c'est celle employée telle quelle (le compositeur-revendeur se reconnaîtra...) dans de nombreux Bénazeraf et qui ne convient véritablement qu'aux films de celui-ci. Et on peut le réentendre furtivement dans 2 CLOCHES DANS LA NEIGE ! Pallardy ?... à suivre... Surtout qu'il a réalisé plein de films prometteurs toujours inédits (cf. « Sex Stars System » n° 3). (P.-H.M.)

SAUTE-MOI DESSUS, de **Michel Gentil** (France, 1977), avec **Myriam Watteau, Marie-Line Chanaud, J.-P. Bride.** Deux jeunes mariés sont victimes d'un propriétaire peu scrupuleux qui leur a loué son appartement ainsi qu'à deux autres couples. Bien vite tout ce beau monde se retrouve bras dessus jambes dessous, sur le même lit, pour des ébats communs. C'est lamentable à tous les niveaux : images, dialogues confinent au ridicule — le muet avait du bon — laideur des « actrices ». Un ennui profond se dégage de ce porno de 80 longues minutes dont les morceaux de bravoure font plus penser à l'étal d'un tripier qu'à du Marivaux !... Gentil ! Michel, saute-moi surtout pas dessus... (P.K.)

SEXYCON, de **Sergio Martino** (Italie, 1976), avec **Marty Feldman, Edwige Fenech, Barbara Bouchet, Sydne Rome, Dayle Haddon, Giovanna Ralli, Tomas Milian** (18-5). Suite de sketches tout entiers conçus pour et en fonction de vedettes aux charmes plantureux : Edwige Fenech, Barbara Bouchet, Sydne Rome, Giovanna Ralli et Dayle Haddon s'exhibent donc dans des tenues plus ou moins provocantes, mais ne parviennent pas à faire décoller un film dont le moins qu'on puisse en dire est qu'il manque singulièrement de légèreté. Aucune construction dans ces sketches très plats (et pourtant, quelles formes tout autour !), qui renvoient sans originalité à quelques obsessions italiennes. Que les Italiens se retournent sur les femmes bien en chair (comme le montre le premier sketch), nous le savons depuis AMORE IN CITTA, et seule la chute (de rein, bien sûr) du second sketch (interprété par Barbara Bouchet) témoigne d'un certain imprévu. Ceci dit, toute cette vulgarité obsessionnelle nous ferait presque regretter les lourdeurs de SESSO MATTO. (G.C.)

SHINING SEX, de **Daniel Lesœur** (France, 1976), avec **Alice Arno, Lina Romay, Monika Swinn** (8-6). Il existe des êtres humains que nous ne rencontrons jamais, car ils vivent dans une autre dimension. Lorsque certains êtres de notre propre dimension tentent de percer leur secret, la réaction de défense de ceux que nous croisons sans les rencontrer ne se fait pas attendre. SHINING SEX illustre un épisode de cette drôle de guerre que se livrent les deux mondes. La capture d'une jolie femme par le monde de l'au-delà nous entraîne au cœur du drame. SHINING SEX (sexe brillant) est l'histoire de cette femme, dont le sexe, enduit d'une substance spéciale par les ravisseurs, devient une arme meurtrière. C'est une histoire assez peu porno, bien sage comparée aux bandes projetées dans les salles voisines. C'est avant tout un film fantastique, le réalisateur ne reculant devant rien pour rendre l'atmosphère envoûtante, même s'il ne réussit que très partiellement. Peu de paroles, une musique composée par de longues nappes d'orgue, des personnages quelque peu statiques... et ce sexe brillant... SHINING SEX n'est certes pas un bon film, mais il innove un peu dans le cinéma porno français. En envoyant valdinguer les personnages de romans-photos habituels, il apporte un air frais plutôt réjouissant. (Y.A.)

SOUDAIN LES MONSTRES (THE FOOD OF THE GODS), de **B.I. Gordon** (Etats-Unis, 1975), avec **Marjoe Gortner, Jon Cypher, Chuck Countney, Ida Lupino** (18-5). Sans atteindre, et de loin, les qualités de films tels que LES OISEAUX (Hitchcock) ou PHASE IV (Bass), SOUDAIN LES MONSTRES, récemment primé au Festival du cinéma fantastique de Paris, offre d'indéniables richesses. Au niveau des effets spéciaux, tout d'abord, si les guêpes géantes ne sont guère satisfaisantes (elles se réduisent à des taches sur l'image), il n'y a rien à redire au niveau des rats géants, qui sont les principales vedettes du film. Il suffit ici de conserver de vrais rongeurs, mais en réduisant les décors et en évitant au maximum les scènes où hommes et bêtes s'affrontent physiquement. Bien sûr, ces affrontements auront lieu, plusieurs personnages y laisseront la vie. Il est d'ailleurs assez triste de voir Ida Lupino mourir sous les dents de ces rongeurs géants, après avoir réalisé plusieurs films intéressants et après avoir couru dans les hautes sierras avec Humphrey Bogart. Au niveau du scénario, il est vrai, la réussite est moins flagrante, et les personnages en particulier sont d'une pauvreté assez affligeante, ce qui n'empêche pas le réalisateur de donner quelques sueurs froides aux spectateurs du film, sans vrai brio, mais avec une certaine compétence. Cette compétence n'excuse d'ailleurs en rien le message qu'il nous propose. A savoir que cette catastrophe biologique (la naissance d'animaux de taille géante) n'est que la punition du ciel à l'encontre des hommes, coupables d'avoir défiguré la nature, punition d'autant plus sévère que la fin ouverte du film laisse augurer des jours à venir plutôt pénibles (en effet, le problème n'est pas encore résolu lorsque le mot « fin » apparaît sur l'écran). La morale du film, qui va donc dans le sens de la préservation de la nature, devient ainsi nettement réactionnaire ; c'est la même morale que l'on pouvait tirer de DELIVRANCE, ce qui tend à montrer que c'est tout un courant du mouvement écologique qui se fourvoie. Les considérations plus ou moins métaphysiques n'ont rien à faire avec l'écologie. Elles déplacent le problème de façon dangereuse. (Y.A.)

SUSPIRIA, de **Dario Argento** (Italie, 1977), avec **Jessica Harper, Joan Bennett, Alida Valli, Udo Kier** (18-5). Grand admirateur de Hitchcock et de Fritz Lang (et ici, comme par hasard, où peut bien se trouver le secret, sinon... derrière la porte), Dario Argento n'est guère apparu jusqu'ici, à travers ses thrillers, comme un chaud partisan de la litote, de l'euphémisme ou de la modération. Nulle pudeur, nulle retenue dans son style : tout y est excessif. Rien d'étonnant donc à ce qu'une fois de plus il frappe fort, d'autant plus fort que son sujet rejoint un certain satanisme éculé auquel la sobriété ne sied point. Ceci dit, reconnaissons que tout le prix du film vient précisément de ses excès : musique tonitruante, éclairages fortement expressionnistes, décors baroques aux intérieurs très rococo, personnages inquiétants, orages et grand-guignol. Ce qui n'était qu'effets faciles dans ses premiers films, trouve ici sa pleine justification : aucun répit dans cette histoire de sorcellerie pas plus originale qu'une autre (et dont toute la fin se réfère à « La chute de la maison Usher »), mais qui joue avec un rare sadisme sur les nerfs du spectateur. Aussi reste-t-on pantois (et sans voix) devant l'aplomb et le culot de Dario Argento, qui parvient à faire admettre en toute tranquillité les pires effets horrifiques (cœur mis à nu, assassinats particulièrement longs et ignobles, etc.). Tout ceci est aussi efficace que superficiel : inutile d'ailleurs de chercher dans

SOUDAIN LES MONSTRES.

SUSPIRIA autre chose que le délicieux plaisir d'avoir peur sans risque. (G.C.)

LE TIGRE DE HONG-KONG, de **Kong Hung** (Hong-Kong, 1976), avec **Chen Sing, Chan Weiman, Chang Lee** (1-5). Marre de la mythologie de ces gros bras qui frappent fort, parlent peu et ne pensent pas, mais hurlent d'abondance et roulent des yeux ronds comme des boules de loto. Que la drogue soit remplacée par du sucre, de la farine ou de la mort-aux-rats n'a aucune importance, tout le monde se moquant d'un scénario incohérent et prétexte à quelques violences primitives auxquelles nous sommes habitués. Plutôt que ce genre d'exhibition infantile, mieux vaut encore un porno pas trop faisandé, car, tout de même, il est plus agréable d'entendre des hurlements de plaisir que de douleur. Il n'empêche que ce tigre-là n'est qu'un tigre de papier. (G.C.)

LE TIGRE DU CIEL (ACES HIGH), de **Jack Gold** (Grande-Bretagne, 1976), avec **Malcolm McDowell, Christopher Plummer, Simon Ward, Peter Firth, John Gielgud, Trevor Howard** (8-6). La vie d'un poste avancé de l'aviation anglaise dans le nord de la France pendant la première guerre mondiale. La vie à terre, la camaraderie au mess des officiers, les sorties en ville, les combats aériens, la peur des uns, l'insouciance des autres, ceux qui ne reviennent pas, ceux qui arrivent pour les remplacer, l'horreur de la guerre, etc. Bref, un film de plus sur l'aviation et le casse-pipe. Même si Jack Gold semble toujours s'intéresser, après le peu concluant VISITEUR, aux problèmes d'hommes, même s'il prend une certaine distance vis-à-vis de la devise énoncée dès le début par John Gielgud (« Se battre dans l'honneur » et « L'honneur de se battre »), il ne semble pas que son film réussisse à décoller (ce qui est un comble ici...) et que les acrobaties aériennes de quelques biplans soient suffisantes à retenir l'intérêt du spectateur. Ce genre de film n'a pas évolué d'un pouce depuis les histoires édifiantes de Howard Hawks : c'est désolant. (Y.A.)

TROIS FEMMES (25-5). Voir critique dans ce numéro.

UN TAXI MAUVE (25-5). Voir critique dans ce numéro.

VANESSA, de **Hubert Frank** (R.F.A., 1976), avec **Olivia Pascal, Anton Diffring, Usely Zech, Eva Eden** (18-5). « Vanessa, élève d'un couvent en Europe, play girl en Asie. » (Slogan publicitaire.) Après EMMANUELLE, EMMANUELLE 2, L'ANTI-VIERGE, voilà que Hubert Frank, qui n'est autre que l'acteur Horst Frank, se lance à son tour, et après X autres réalisations pseudo pornos, dans la mignonette orientale et snob, faussement éthérée, et le racisme à l'envers (exotisme local) : les couvents ont des relents d'un Sade revu par Hamilton et les quelques ingrédients sado-maso s'apparentent à ceux d'une HISTOIRE D'O revue par Jaeckin (un érotisme de luxe dénué de tout sens de perversité). Un avion... en plein vol — comme par hasard (!) — clôt cette pub pour les parties carrées, fausse libération/libéralisation/liberté des mœurs. Quand donc pourra-t-on voir enfin un film qui, mettant en scène une nymphomane, une prostituée ou tout simplement une adepte de l'amour libre, ne prendra pas encore et toujours prétexte (alibi) d'un traumatisme quelconque (cause/expiation), comme si tout devait être motivé par..., excluant par là même toute notion de plaisir pour le plaisir. Au présent et dans toute son apparente gratuité. Bon, de toute façon, j'préfère Anton Diffring à Alain Cuny. (P.-H.M.)

VICIEUSES ET INSATISFAITES, de **Henry Thano** (France, 1977), avec **Eliane** et **Richard Lemieuvre, Jacques Couderc** (15-6). Au départ, le scénario est sensé illustrer, sous forme de sketches burlesques, la recherche de partenaires sexuels d'appoint par des couples défaillants. En réalité, il s'agit d'un faux porno, fait de bric et de broc, probablement à partir d'un ancien film érotico-comique débaptisé, découpé en tranches incohérentes, et entrelardé de séquences trop récupérées dans diverses poubelles de studios à en juger par les différents tirages des pellicules. Pour allonger son métrage, le tâcheron de service a eu l'idée saugrenue d'insérer trois bandes pornos muettes des années vingt, restituées à peu près intégralement avec leurs intertitres : « Visite académique chez Mlle Nymphéa », « La jeune secrétaire » et « Le joli jeu ». Cette bouffée de drôlerie et de fraîcheur égrillarde dans une entreprise de rafistolage médiocre et bâclée est une petite aubaine pour le cinémane curieux ; le spectateur vicieux, victime d'une belle escroquerie, reste, quant à lui, plus qu'insatisfait ! (C.G.)

LA VIE FANTASTIQUE DE BRUCE LEE (BRUCE LEE TRUE STORY), de **Ng See Yven** (Hong-Kong, 1975), avec **Ho Chung Tao, Liang Sia Sung** (1-6). Quelques photos, à défaut d'extraits, du vrai Bruce Lee (notamment celle légendaire où il est dans son cercueil), de sa tombe (1940-1973), ouvrent et clôturent ce film qui n'a qu'un intérêt autobiographique, bien que romancé, lequel est assez exact : des débuts du petit Bruce que l'on refuse d'employer à Hollywood (y préférant un acteur non chinois — David Carradine — pour la série des KUNG-FU, ce qui n'est évidemment pas mentionné) à la gloire, où les tournages d'OPERATION DRAGON, de BIG BOSS, sont carrément reconstitués. Vie et symbolique (cinéma) y sont allègrement mélangées... et puis Rome. Rome, où Bruce Lee, qui s'avéra un génial metteur en scène avec LA FUREUR DU DRAGON, tourna son combat péplumesque dans les ruines du Colisée. Ho Shung Tao n'a évidemment rien de Bruce Lee (l'acteur comme le réalisateur ou le chorégraphe) ; qu'une vague ressemblance physique et des connaissances et pratiques des arts martiaux tout aussi spectaculaires. Remplacer, faire jouer le rôle de Bruce Lee par un autre relève de l'absurde, de l'utopie. On pense au projet avorté de Kazan qui avait songé à une vie de James Dean illustrée — et pas interprétée parce que pas interprétable — par Johnny Halliday. Et la mort... Il y a de nombreuses versions... de l'hémorragie cérébrale due à un abus d'aspirine à la « mort subite » (!) en plein orgasme : les séquences des différentes versions sont juxtaposées bout à bout jusqu'à l'éventualité d'un envoûtement, d'une sur-vie (et à celle — non signalée encore d'un assassinat politique).
Intérêt autobiographique, disais-je... oui, et rien que ça. Signalons quand même l'intelligence de la démarche de ne pas assimiler, comme trop souvent, le kung-fu à son dérivé, le karaté. (P.-H.M.)

VOL A LA TIRE (15/6). Voir critique dans ce numéro.
Ommission dans notre précédent numéro

LES MERCENAIRES DU KARATE, de **Lo Chih** (Hong-Kong, 1971), avec **Ting Hanh, Ma Hai Luin, Ho No Nu** (4-5). Piètre histoire de trafiquants de cigarettes avec de très obscurs règlements de comptes dans des entrepôts qui sont loin de nous rappeler SCARFACE. La trahison d'un complice repenti, aidé par une jeune auxiliaire de police amoureuse, permettra au James Bond local de faire triompher la loi et, comme à Guignol, les méchants seront punis... A noter la nette supériorité technique de l'élément féminin dans les bagarres au karaté. La copie, pâle contretype verdâtre, est aussi délavée que le scénario. (C.G.)

LA VIE FANTASTIQUE DE BRUCE LEE

les petites marguerites

SSIONNEMENT, A LA FOLIE, PAS DU TOUT... UN PEU, BEAUCOUP, PASSIONNEMENT, A LA FOLIE.

* un peu, ** beaucoup, *** passionnément, **** à la folie, O pas du tout.

Titre	Raphaël Bassan	Gilles Cèbe	Gérard Lenne	Paul H. Mathis	Marcel Martin	Henry Morel	N° critique
Alex ou la liberté	O	**					60
Alice dans les villes	***	**		***	***		60
L'ami américain	***	***				**	61
Baxter Vera Baxter	**		O	O	**		60
Le bus en folie		O	*	O			60
Cannonball		O	*	*			60
Car Wash		*	O	O	O	**	60
La chambre de l'évêque	*		*	O			61
Le dernier des géants		**					61
Le désir et la corruption	*						61
Le diable probablement		O	O	O	**		60
Douce captive		*	O	*		*	61
En voiture Simone !		**	*				61
Epouses	***				**		61
Les frissons de l'angoisse				***		*	61
Gilliat	**				*		61
L'homme qui venait d'ailleurs	*	O	***	*		*	61
Jabberwocky		O	O				60
Le message		*		O		**	60
News from home	***		***		**		60
Painters painting	**	*			*		60
La pluie du diable	*		O	O			61
Le pont de Cassandra		*		O		**	60
Schizo			*	*			61
La sentinelle des maudits		*	*				61
Star Dust		**	***			**	61
Le tigre du ciel				*			60
Un flic sur le toit	O						61
Vol à la tire		**	*	O	*	*	60

l'eau à la bouche

NOUS BIENTOT ?... VERRONS-NOUS BIENTOT ?... VERRONS-NOUS BIENTOT ?... VERRONS-NOUS BIENT

Il suffit de se tenir un peu au courant des sorties cinématographiques aux U.S.A. ou en Grande-Bretagne pour savoir combien les desseins de la distribution française sont impénétrables. Pour un KING KONG sorti à la même date dans plusieurs capitales mondiales, pour un MARATHON MAN ou un LAST TYCOON distribué presque simultanément à Londres et à Paris, combien de films attendent des mois, voire des années, une sortie française hypothétique.

Il nous a semblé intéressant de reprendre notre rubrique « L'eau à la bouche » fréquemment réclamée par nos lecteurs, en l'étoffant un peu. Notre but n'est pas seulement d'annoncer — sans les avoir vus — les films soumis à l'appréciation des cinéphiles étrangers ; il est aussi d'inciter les distributeurs à ne pas négliger de présenter certaines œuvres qui ne semblent pas à priori susceptibles de retenir leur attention.

Comment expliquer par exemple l'absence pure et simple de certains films qui eurent en Angleterre un relatif succès d'estime ? Comment expliquer le retard de distribution parfois considérable dont sont victimes certains films ? Comment expliquer que THE MAIDS, l'adaptation réalisée par Christopher Miles de la pièce de Jean Genet, attende toujours sa sortie française ?

THE LAST TYCOON a ouvert le chemin aux films évoquant les milieux du cinéma. On attend maintenant avec curiosité WON TON TON, THE DOG WHO SAVED HOLLYWOOD, de Michael Winner, qui semble une évocation mi-parodique, mi-nostalgique de la grande époque des films à épisodes américains. Avec une distribution très « rétro » groupant 75 « old stars » parmi lesquelles : Virginia Mayo, Ricardo Montalban, Rory Calhoun, Henry Wilcoxon, Aldo Ray, Yvonne de Carlo, Andy Devine, Broderick Crawford, Dorothy Lamour, Johnny Weissmuller, Rhonda Fleming, Victor Mature, Zsa Zsa Gabor, Cyd Charisse, Peter Lawford, Walter Pidgeon. Les têtes d'affiche en sont Bruce Dern et Madeline Kahn.

Verrons-nous MAN FRIDAY, une adaptation très libre de Daniel De Foë, réalisée par Jack Gold et écrite par Adrian Mitchell, avec Peter O'Toole en Robinson Crusoé et Richard Roundtree en Vendredi ? L'adaptation d'une autre pièce de théâtre de Barry England décrivant la vie quotidienne d'un régiment cantonné aux Indes dans les années 1880, CONDUCT UNBECOMING, ne semble pas avoir obtenu un accueil favorable de la critique ; elle est réalisée, il est vrai, par Michael Anderson qui a considérablement déçu depuis plusieurs années. Pourtant, pour qui aime les acteurs, son affiche est prodigieuse : Michael York, Richard Attenborough, Trevor Howard, Stacy Keach, Christopher Plummer, Sasannah York.

THE COUNT OF MONTE CRISTO, de David Greene, n'est sans doute qu'une bande d'un intérêt très relatif. Pourtant, on aimerait bien goûter Richard Chamberlain en Edmond Dantès, en lutte contre Tony Curtis, Louis Jourdan et Donald Pleasence ; sans compter... Trevor Howard en abbé Faria !

THE STEPFORD WIVES nous offre un générique particulièrement attirant : retour à la réalisation de Bryan Forbes. Scénario de William Goldman (BUTCH CASSIDY, MARATHON MAN) d'après un roman à angoisse de Ira Levin (auteur de ROSEMARY'S BABY). Avec Katharine Ross, Paula Prentiss, Nanette Newmann, Patrick O'Neal.

Bryan Forbes a également signé une adaptation musicale de « Cendrillon », THE SLIPPER AND THE ROSE au scénario duquel il a collaboré. Avec Richard Chamberlain en Prince et Gemma Craven en Cendrillon. Le reste de la distribution comprend Dame Edith Evans (dont ce fut le dernier rôle), Margaret Lockwood, Kenneth More.

Autre film attendu avec encore plus d'impatience : W.C. FIELDS AND ME, réalisé par Arthur Hiller, d'après une biographie de W.C. Fields qu'incarne Rod Steiger avec un maquillage saisissant de ressemblance.

Autre biographie filmée elle aussi attirante : THE INCREDIBLE SARAH, avec Glenda Jakcson dans le rôle de Sarah Bernhardt, tourné dans les studios londoniens par l'Américain Richard Fleischer.

Verrons-nous ROGUE MALE, l'étrange film de Clive Donner sur l'histoire d'un aristocrate britannique incarné par Peter O'Toole, et qui tente, seul, d'assassiner Hitler ; et dans lequel Harold Pinter tient un petit rôle ?

Autre film intriguant, THE SAVAGE IS LOOSE, le second produit et réalisé par l'acteur George C. Scott. D'après un scénario de Max Ehrlich et Frank de Fellita. Une famille est déchirée entre la morale « civilisée » et les instincts primaires dans une île déserte qui lui sert de refuge.

George C. Scott est aussi la vedette de ISLAND IN THE STREAM, réalisé par Franklin J. Schaffner, d'après un roman — inconnu — d'Ernest Hemingway paru en 1970. Avec David Hemmings, Gilbert Roland, Claire Bloom et Hard Bochner (le fils de Lloyd Bochner).

Richard Lester vient de signer une nouvelle fantaisie, THE RITZ, d'après un scénario et une pièce de Terence McNally, avec Rita Moreno, qui créa ce rôle sur les planches de Broadway, et Jack Weston, Jerry Stiller, Kaye Ballard.

THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION, de Herbert Ross, décrit un nouvel exploit de Sherlock Holmes imaginé par le romancier Nicholas Meyer. Avec Alan Arkin, Vanessa Redgrave, Robert Duvall, Nicol Williamson, Laurence Olivier.

Le dernier film de Ken Russell s'appelle VALENTINO. Le scénario est de Ken Russell et John Byrum. C'est Rudolf Nurevev qui incarne le séducteur, aux côtés de Michelle Philips et Leslie Caron.

Roland LACOURBE

CONDUCT UNBECOMING, de Michael Anderson.

LES PLUS BELLES MUSIQUES DE :

Michel MAGNE

Volume 1 (900 509) :
Le repos du guerrier ; Le vice et la vertu ; Mélodie en sous-sol ; Le gentleman de Cocody ; OSS 117 se déchaîne ; Le journal d'une femme en blanc ; Furia à Bahia ; Compartiment tueurs.

Volume 2 (900 510) :
Fantômas se déchaîne ; Brigade antigang ; A tout cœur à Tokyo ; A cœur joie ; Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ; Si Don Juan était une femme ; Moi y'en a vouloir des sous ; Les Chinois à Paris.

François DE ROUBAIX

Volume 1 (900 502) :
Le vieux fusil ; Où est passé Tom ? ; Ho ; Dernier domicile connu ; Les caïds ; Pour un sourire ; La mer est grande ; Le rapace ; Boulevard du Rhum ; Le samouraï ; Le Gobbo ; R.A.S. ; Les grandes gueules ; L'homme orchestre.

Volume 2 (900 527) :
Les aventuriers ; Les amis ; Les chevaliers du ciel ; Les lèvres rouges ; La peau de torpédo ; Adieu l'ami ; Jeff ; La scoumoune ; L'étalon ; Enquêteurs associés ; Les anges ; Le trois de cœur.

Georges DELERUE

Volume 1 (900 507) :
Police Python 357 ; Jamais plus toujours ; Compte à rebours ; L'insoumis ; Le grand escogriffe ; La gifle.

Volume 2 (900 508) :
L'important c'est d'aimer ; Mona ; Un monsieur de compagnie ; Les deux Anglaises et le continent ; La peau douce ; Quelque part, quelqu'un ; Heureux qui comme Ulysse ; Le mépris.

Peu après la mort tragique de François de Roubaix, Barclay éditait un premier volume consacré au compositeur disparu. Celui-ci allait être le préambule d'une collection qui s'annonce florissante, puisqu'en quelque temps cinq autres disques construits sur le même principe, celui d'une sélection aussi éclectique que possible des œuvres d'un compositeur de musiques de films français, ont suivi. L'initiative est heureuse à plus d'un titre. D'une part, elle permet une approche de la « musique de cinéma » française, guère favorisée en matière d'édition de disques, à l'exception de quelques noms (Lai, Legrand, Sarde) qui occultent le marché. D'autre part, elle offre à l'amateur un éventail assez large des styles, modes et couleurs d'un musicien, propre à parfaire la connaissance de son œuvre (et aussi, dans certains cas, il faut bien le dire, ses limites) avec, cependant, l'inévitable goût de trop peu que parell « parti pris » implique. Cela dit, si le principe se révèle valable en théorie, ce n'est pas toujours le cas en pratique. C'est ainsi que si les albums de Roubaix et Delerue sont pleinement satisfaisants, il n'en est pas de même pour ceux de Michel Magne, principalement le second. Excellent musicien au demeurant, Magne n'est guère gâté sur le plan filmographique. De Hunebelle à Verneuil, en passant par Borderie, il semble condamné à « servir » des films ineptes pour lesquels la nécessité d'une bande musicale n'est motivée que par le seul et unique principe, hérité des premiers âges du « parlant », qu'un film étant sonore, il faut de la musique. Magne en est donc réduit à composer des fonds musicaux, parfois raccoleurs, susceptibles de meubler les vides. Par ailleurs, victime, comme le sont la plupart des compositeurs français, de l'étiquetage, il est rivé comme un forçat à sa chaîne au « romanesque » et au « policier ». De fait, la grande majorité des œuvres sélectionnées appartient à l'un ou l'autre « genre » et dessert, en accentuant des limites qui dans l'absolu ne sont pas, plus qu'elle ne sert la connaissance d'un musicien qui a le mérite de parvenir à se renouveler — malgré quelques tics (accords de piano concertant style **concerto de Varsovie** d'Addinsell, sur fond de glissandi de violons langoureux pour le « romanesque ») — dans un registre imposé par la production. Cela est fort dommage, car dans les bandes pastiches composées pour Jean Yanne, Magne fait preuve d'un étonnant humour musical, notamment dant son « arrangement » du Bizet pour « Carmeng », petit chef-d'œuvre dans le genre.

La mort prématurée de François de Roubaix a privé le cinéma français de l'un de ses plus talentueux compositeurs. Comme la plupart des musiciens essentiellement mélodistes, il était certes limité. Mais il compensait cela par une sobriété et un refus de l'effet exemplaires, une invention constante de détails d'orchestrations rarement imposantes, une capacité étonnante à épouser le ton d'un film, une curiosité insatiable pour les sonorités nouvelles, notamment celles d'instruments extra-européens, dont il usait avec un étrange pouvoir d'absorption, sans que jamais il donna l'impression de sacrifier à une mode ou à un quelconque goût de l'exotisme. Il affectionnait les rythmes afro-brésiliens, excellait dans la ballade interprétée à la guitare sèche et inclinait pour les tempos vifs et alertes. Les deux albums qui lui sont consacrés, parfaitement conçus (32 morceaux sélectionnés contre 23 pour Magne), témoignent parfaitement de ses possibilités d'infinies variations sur un matériau peu riche à la base. Il est vraisemblable que le meilleur de François de Roubaix — qui, refusant la sclérose qui frappe souvent les musiciens, travaillait continuellement au dépassement de ses limites — était à venir. Malheureusement, nous ne le saurons jamais. Prolifique, moins toutefois que ne l'était de Roubaix, très demandé en France comme à l'étranger, plus inventif que Michel Legrand, son « rival » le plus sérieux, Georges Delerue est certainement le plus grand compositeur français de musiques de cinéma. Intransigeant, préoccupé de timbres et d'harmonie, il est toutefois l'un des rares, sinon le seul, à donner à sa musique un rôle similaire à celui qu'Herrmann donnait à la sienne. Sa musique, souvent empreinte de lyrisme authentique (c'est-à-dire non sollicité), est toujours dense et d'une écriture serrée. A l'aise dans la musique « légère » et bondissante (LE GRAND ESCOGRIFFE) comme dans la musique grave (L'IMPORTANT...), dans le « classique » (LE MEPRIS) comme dans le « moderne » (LA GIFLE), dans la mélodie populaire (UN MONSIEUR DE COMPAGNIE) comme dans les structures harmoniques complexes (QUELQUE PART...), la largeur de l'éventail de ses possibilités semble sans limites. Ces deux volumes permettent enfin l'audition de quelques-unes de ses plus belles pages, notamment (L'IMPORTANT..., POLICE PYTHON, QUELQUE PART...) et réentendre certaines autres qui avaient déjà fait l'objet, en leur temps, d'une édition (LE MEPRIS, LA PEAU DOUCE, LES DEUX ANGLAISES, etc.). Espérons qu'un troisième album suivra et comprendra, entre autres, les compositions pour Russell, Huston, Zinnemann...

LOGAN'S RUN (L'AGE DE CRISTAL), de Michael Anderson. Musique composée et dirigée par Jerry Goldsmith. Orchestration par Arthur Morton, « Love theme » arrangé par Jimmie Haskell. (M.G.M. Records M.G. 1-5302.)

THE OMEN (LA MALEDICTION), de Richard Donner. Musique composée et dirigée par Jerry Goldsmith. Orchestration par Arthur Morton. « The Piper Dreams » : paroles et interprétation par Carol Heather. (R.C.A. BJL 1-1888.)

De 1957 à ce jour, Jerry Goldsmith a composé quelque soixante musiques de film. C'est dire combien il est réclamé, et non par les moindres, sa filmographie

comportant les noms de Huston, Preminger, Mulligan, Wise, Gries, Douglas, etc., et bien sûr Schaffner dont il a signé la musique des meilleurs films, exception faite de THE WAR LORD dont la musique est due à Jérome Morros. Des compositeurs de sa génération, il est l'un des plus grands. Intransigeant, inventif, Goldsmith se distingue par-dessus tout par une étonnante faculté de renouvellement, rare, il faut bien le dire, dans la musique de films. Sur ce point, l'audition d'un nouveau score du compositeur est un sujet de constante satisfaction. Il est aussi l'un des rares musiciens de cinéma, avec Herrmann, dont on puisse écouter l'œuvre sans se référer obligatoirement au film dont elle est issue. La qualité de ses compositions, leur richesse, tient au fait qu'il accorde, de même qu'Herrmann, peu d'importance à la mélodie, l'harmonie et la couleur instrumentale primant. Ainsi que le rappelle Schaffner au dos de la pochette de la bande de PATTON, « Goldsmith est un artiste qui répond parfaitement à la définition que l'on peut se faire d'un musicien de film. Il communie, intègre, subordonne, supporte et construit avec discipline. Mais si vous en concluez que cette contribution sert seulement à inhiber l'artiste, écoutez la musique de cet album qui transcende ses fonctions professionnelles et se tient d'elle-même, comme une entité musicale, une « héroïque » contemporaine, possédant sa propre dramaturgie, de même qu'une symphonie aux exigences autonomes ».

Après les « arabesques » de WIND AND THE LION (LE LION ET LE VENT), de John Milius, remarquables mais guères originales (on pense au « spécialiste » Maurice Jarre au meilleur de sa forme) et le Staccato du train de BREAK-HEART PASS (LE SOLITAIRE DE FORT HUMBOLT) du regretté Tom Gries, Goldsmith a produit simultanément deux scores admirables à plus d'un titre.

Amalgame de musique électronique et de musique instrumentale aux timbres francs ou altérés électro-acoustiquement, la bande de LOGAN'S RUN prend place dès à présent parmi les plus belles du compositeur. On y retrouve son goût d'une masse orchestrale, qui conserve néanmoins son caractère polyphonique, sorte d'assise imposante et inébranlable, sur laquelle se superposent des sonorités, généralement de cuivres, comme des ornementations sur une cathédrale. C'est-à-dire que loin d'être surajoutés, sans nécessité, ces « ornements » sont parties intégrantes de l'ensemble architectonique. Ici, les timbres se fondent ou se heurtent, les accords parfaits écrasent de leur masse la tentative d'envolée lyrique d'un thème mélodique, là, un rythme martelé en porte-à-faux s'oppose à des cordes à l'unisson, des dissonnances viennent pervertir l'équilibre d'une harmonie. A chaque plage, à l'intérieur de chaque morceau, ce ne sont que brusques changements de ton, de style, d'instrumentation, tout en conservant malgré tout l'unité de l'ensemble qui se présente comme une suite symphonique.

Tout aussi remarquable, mais totalement différent, est son travail pour THE O MEN, divisé en deux compositions distinctes de styles antagonistes. La première, la plus importante, celle qui domine le film de bout en bout, est une cantate barbare, inquiétante, menaçante, envahissante. Martelé d'un estinato orchestral, scandé, psalmodié, chuchoté par un chœur masculin de voix graves et profondes, tour à tour onctueuses et brusques, comme venant d'outre-tombe, auquel se mêlent des soupirs, tantôt suaves, tantôt hystériques, d'aigus féminins — masse grouillante d'où fusent, apeurés, les éclairs métalliques de trompettes dissonnantes — cet hymne satanique se fait de plus en plus frénétique, tant au niveau du rythme que du volume, jusqu'à prendre violemment possession de l'univers sonore. La véhémence des cuivres, leur utilisation rappellent certaines pages de Richard Strauss. En regard, la douce mélodie, aux accords nostalgiques et douloureux, qui caractérise le couple Peck-Remick, paraît bien mince et fragile, et semble vouloir se briser à chaque note aigrelette qu'elle parvient à produire.

Alain GAREL.

le chagrin et la pitié

... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DE

WILLIAM CASTLE

William Castle est mort. Il avait 63 ans. « Le Monde » en a parlé en 7 minuscules lignes. Tout comme pour Stephen Boyd. Vous pensez, mourir le même jour que Rossellini ! Né le 24 avril 1914 à New York, il monte sur les planches dès l'âge de 15 ans, dirige ensuite de nombreuses pièces de théâtre, écrit et réalise plusieurs séries d'émissions radiophoniques, avant de devenir le « Castle » que l'on connaît, le réalisateur de nombre de films d' « horreur » dont le chef-d'œuvre restera sans aucun doute STRAIT-JACKET (LA HACHE SANGLANTE ou LA MEURTRIERE DIABOLIQUE) d'après un scénario de Robert Bloch.

Tout ici y est nuance, film horrifique d'atmosphère, sans gros effets, à la limite du psychodrame et du polar psychanalytique style Tennesse Williams.

A son actif et parmi ses plus belles réussites : HOMICIDAL (1961), jouant sur les impacts de la peur, **tout en les désamorçant** par sa propre intervention en tant qu'acteur, prévenant malicieusement le spectateur sensible, et par des effets on ne peut plus grossiers, que **tout va devenir horrible.**

Rigolades... Le spectateur qui reste cloué sur son siège est pourtant averti. L'effet ne déçoit en rien. Castle d'ailleurs avait, à l'époque, imaginé, dans une sorte de happening-cinéma, tout un système « traumatisant » — le spectacle ne se déroulant plus seulement sur l'écran, mais aussi dans la salle, avec des squelettes baladeurs, pendus à des fils et agités tels des marionnettes. A revoir ses films, se réclamant comme « terrifiants » (13 GHOSTS, THE TINGLER — en noir et blanc et qui n'utilise la couleur rouge que pour les séquences choc — LA NUIT DE TOUS LES MYSTERES, où un milliardaire excentrique joue à inviter quelques « voyageurs » à passer une nuit dans une maison hantée), on ne peut que sourire devant la faiblesse de l'impact « terrorisant » — et ne jouant que sur cette notion. En effet, contrairement à Hitchcock, et aujourd'hui à Brian de Palma, Castle ne s'encombre pas de psychologie et va droit au but. Un peu comme Dario Argento aujourd'hui, mais un peu plus naïvement. Pour lui, seul le spectacle compte.

Il a aussi co-produit le ROSEMARY'S BABY de Polanski, dans lequel il apparaît d'ailleurs. Comble du délire mégalomane (et pourquoi pas ?), il décide de faire un remake du film, qu'il n'apprécie pas... Il ne verra jamais le jour. Son dernier film avec le mime Marceau est plus que prometteur, et sa carrière aurait pu être encore bien féconde.

Il toucha (à travers plus de 70 films) à la comédie (macabre) ; au

NOUVEAUX LECTEURS, CECI EST POUR VOUS :

Pour la dernière fois, nous appliquons à la vente des numéros anciens un **tarif dégressif.**

Pour toute commande de **10 numéros et moins,** l'exemplaire demeure à **10 F** (étranger : 12 F),

entre 11 et 20 numéros, l'exemplaire coûte 9,50 F (étr. : 11,50 F),
entre 21 et 30 numéros, l'exemplaire coûte 9,00 F (étr. : 11,00 F),
entre 31 et 40 numéros, l'exemplaire coûte 8,50 F (étr. : 10,50 F),
au-dessus de 41 numéros, l'exemplaire coûte 8,00 F (étr. : 10,00 F).

Il vous appartient donc, en remplissant le bon de la page précédente, de calculer vous-même le montant de votre commande en fonction des chiffres susdits.

Profitez vite de cette proposition, le stock de certains numéros baisse à vue d'œil...

film d'aventures, au western. Toujours avec un désir de l'effet pour l'effet. Il a aussi réalisé un Cléopâtre (THE LOVES OF CLEOPATRA) avec la sublime Rhonda Fleming, que l'on ne peut (hélas !) plus revoir, disparu des circuits de distribution... et apothéose sublimée de la série B.

BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE (l'un des meilleurs ou l'un des moins mauvais Vadim), où Brigitte Bardot y était sa compagne.

Stephen Boyd, c'est un peu comme Lex Barker ou Stanley Baker, un personnage parfois inquiétant, souvent mystérieux, le genre de comédien dont Hollywood a toujours eu besoin (trop souvent pour des seconds rôles)... un peu comme Walter Brennan ou Royal Dano, le genre d' « antihéros » qu'Hollywood n'a jamais pu, de par sa morale, sacraliser... le genre de gueule peu recommandable, l'anti-Redford, l'anti-Newman et compagnie.

Paul-Hervé MATHIS.

STEPHEN BOYD

Stephen Boyd, disparu le 2 juin dernier, était né Stephen Millar à Belfast, le 4 juillet 1928. Avant de sombrer dans les œuvrettes réac de Romain Gary (KILL) et le pseudo film de cul (MARTA, avec la succulente — eh oui ! — Marisa Mell), il avait tourné dans maints films hollywoodiens que l'on ne peut imaginer sans sa présence : BEN-HUR, de William Willer, LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN, ultime chef-d'œuvre d'Anthony Mann, LA BIBLE, de John Huston, LE VOYAGE FANTASTIQUE, de Richard Fleischer, THE OSCAR, GENGIS KHAN, SLAVES, le dernier (superbe) film d'Herbert Biberman, sans oublier LES

LES CAHIERS DE LA CINÉMATHÈQUE
N° 22 - 15 F

revue trimestrielle pour servir à l'histoire du Cinéma

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

recherche de la vérité

une étude de

Raymond BORDE, Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse

des textes, témoignages, documents

Pierre CADARS - Henriette DUJARRIC
Abel GANCE - Marcel LHERBIER
André MALRAUX - Jean MITRY
Marcel OMS

PALAIS DES CONGRES
66000 PERPIGNAN

ABONNEMENTS ET COMMANDES D'ANCIENS NUMEROS

NOM ..... Prénom .....

Adresse .....

..... Code postal .....

(En cas de changement d'adresse, veuillez indiquer l'ancienne).

Facultatif : votre âge : ..... Profession : .....

Je souscris un abonnement à ECRAN, à compter du n° .....

pour 6 numéros et la somme de 50 F (France) ☐ 60 F (Etranger) ☐

pour 12 numéros et la somme de 100 F (France) ☐ 120 F (Etranger) ☐

Expédition par avion (étrang.) : 6 numéros : 85 F ☐ 12 numéros : 150 F ☐

Je désire recevoir les numéros suivants (cocher les cases correspondantes) :

☐ 1*	☐ 2*	☐ 3	☐ 4	☐ 5	☐ 6	☐ 7	☐ 8	☐ 9	☐ 10
☐ 11	☐ 12	☐ 13	☐ 14	☐ 16	☐ 19*	☐ 20	☐ 21	☐ 22	☐ 23
☐ 24	☐ 25	☐ 26*	☐ 27	☐ 28	☐ 29	☐ 30	☐ 31	☐ 32	☐ 33
☐ 34	☐ 35	☐ 36	☐ 37	☐ 38	☐ 39	☐ 40	☐ 41	☐ 42	☐ 43
☐ 44	☐ 45	☐ 46	☐ 47	☐ 48	☐ 49	☐ 50	☐ 51	☐ 52	☐ 53
☐ 54	☐ 55	☐ 56	☐ 57	☐ 58	☐ 59	☐ 60			

Les numéros 15, 17 et 18 sont épuisés. Les numéros 1, 2, 19 et 26 sont réservés aux acheteurs d'une collection complète.

soit ..... numéros à ..... F (France), ... F (Etranger) = ... F

(voir texte et tarifs en page 79).

IMPORTANT

Trop de lecteurs nous font parvenir des demandes d'abonnement avec effet rétroactif. Contrairement à une pratique générale, nous les avons jusqu'à présent toujours honorées, mais au prix d'importantes pertes de temps et complications administratives.

Nous rappelons donc (et désormais nous appliquerons fermement la règle) qu'un abonnement ne peut partir que **du prochain numéro à paraître** et à condition que la demande nous en soit parvenue **avant le 6 du mois** correspondant. Dans ces conditions, votre abonnement ne subira pas d'interruption. S'il en subit une du fait de votre retard, vous devrez **nous commander le ou les numéros manquants** à l'aide des cases ci-dessus (1).

Un bon conseil : réabonnez-vous dès que vous avez reçu le numéro sous enveloppe portant mention en rouge : « Votre abonnement se termine..., etc. » (2).

Faute d'observation de ces prescriptions, nous ne pourrons répondre à aucune réclamation.

Nos souscripteurs **belges et suisses** sont priés de **ne plus utiliser nos correspondants locaux** indiqués ici depuis un an, cette décentralisation posant quelques problèmes. Mais afin d'éviter d'importants frais bancaires, nous prions nos abonnés étrangers de tous pays d'utiliser au maximum les **virements postaux** et **mandats internationaux.**

(1) Exemple concret : votre abonnement s'est terminé avec ce numéro 59. Pour recevoir le numéro 60 à paraître le 15 juillet, votre demande de réabonnement doit nous parvenir avant le 6 juillet. Au-delà, vous devez commander le numéro 60 en cochant la case correspondante et demander la reprise de votre abonnement à partir du numéro 61. Et joindre 100 F + 10 F.

(2) Il peut être utile à nos abonnés de savoir que les groupes de chifres figurant au-dessus de leur nom et adresse sur les enveloppes d'expédition ou de relance ne sont ni un numéro d'abonné ni un code secret !... La mention 48-12 par exemple (éventuellement précédée d'autres chifres) signifie que l'abonnement part du 48 pour 12 numéros, soit jusqu'au numéro 59 inclus.

Sauf imprévus (grève, perte, etc.), les commandes sont honorées dans la quinzaine qui suit.

Vente par correspondance de
FILMS de Collection
Librairie Cinéma · Matériel

Michel NOUCHY
« La Hacienda »
57, Avenue de la Plage, 57
33115 - PYLA-SUR-MER
B. P. n° 27 Tél. (56) 22.50.19

Catalogues
sur demande

TOUS LES FILMS
SORTIS EN 1976
sont réunis dans

L'ANNUAIRE 1977

A propos de chaque film : un générique, un scénario, une critique, une « valeur humaine ».

L'annuaire comporte en outre les listes des titres originaux, des musiques de films et des principales récompenses internationales de l'année.

POUR aller au cinéma,
POUR choisir à la télévision,
POUR animer un ciné-club,

l'annuaire 1977 (54 F), **1976** (52 F) **et les répertoires des années antérieures** (35 F le volume) sont à commander aux :

EDITIONS O.C.F.C.
193, RUE DE L'UNIVERSITE
75007 PARIS

l'Avant-Scène

Numéro exceptionnel
Murnau

- **FAUST** Découpage intégral, établi plan à plan, par Eric Rohmer.
- **LE DERNIER DES HOMMES**
  Pour la première fois, découpage en continuité photographique (550 photos).
- **TARTUFFE** En supplément, par Francis Courtade.

Numéro double : 20 F (Etranger : 24 F)
En vente : Maisons de la Presse, Librairies et à la Revue (franco de port)
Rappel, 15 juin : VOLPONE, avec une biofilmographie détaillée des films parlants de Maurice Tourneur.
Le 15 septembre : LE DERNIER NABAB (Elia Kazan).

■ " L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)
■ 15 000 abonnés dans 65 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00.

LES BONNES SALLES DE PARIS

6 CINÉMAS

1 LIBRAIRIE

Livres - Revues
Disques - Affiches

14 juillet
BASTILLE
4 bd Beaumarchais - Tel. 357 90-81 - M° Bastille

Permanents
de 14 à 24 heures

14 juillet
PARNASSE
11 rue Jules-Chaplain Tél. 326.58.00 / M° Vavin

PANTHEON
13, rue V.-Cousin (5°)
033-15-04 - Métro : Luxembourg

Permanent
de 12 à 24 h
(dim. de 14 à 24 h)

DES PROGRAMMES DE QUALITÉ

UNE PROJECTION DE QUALITÉ

STUDIO DES URSULINES
10, rue des Ursulines (5°)

la plus ancienne salle d'exclusivité de la Rive Gauche

*

Même direction, même vocation :

STUDIO MEDICIS
3, rue Champollion (5°)

STUDIO ACACIAS
15 bis, rue des Acacias (17°)
Métro :
Etoile, Ternes, Argentine
Tél. : 754-97-83

7 FILMS D'UN GRAND CINEASTE PAR JOUR

FELLINI - LOSEY
BUNUEL - RUSSELL
BERGMAN - RISI
PASOLINI - TRUFFAUT...

Tous les jours
MINUIT FANTASTIQUE

MARAIS
20, rue du Temple (4°)
278-47-86

3 SALLES

A la découverte des nouveaux auteurs

A la recherche d'expressions nouvelles

JEAN RENOIR
43, bd de Clichy (9°)
874-40-75

Les jeunes réalisateurs du tiers monde

3 salles indépendantes

GIT-LE-CŒUR
12, rue Git-le-Cœur (6°)

STUDIO LOGOS
5, rue Champollion (5°)

RACINE
6, rue de l'Ec.-de-Médecine (6°)

demeurent
au service exclusif
du cinéma de qualité

La Seine
CINEMAS rue F. Sauton (Maubert). 325 92 46

FESTIVAL TARKOVSKI
l'enfance d'Ivan
Andrei Roublev
solaris
les 3 films tous les jours

festival de l'étrange
«L AUTRE MONDE»
un film par jour

Chaque mois
ECRAN
est en vente
dans ces
salles